NOTES SUR LA MUSIQUE POLONAISE

Par M. RYB

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE DE KIEW

Les Polonais ont, de tout temps, aimé passionnément la musique et ont cultivé avec ardeur le chant et la danse.

Ce trait caractéristique est commun à toutes les nations slaves. La musique s'est enracinée si profondément dans les diverses manifestations de la vie sociale et individuelle que le chant populaire est encore bien vivant de nos jours. Malgré la puissante influence que l'Europe occidentale a toujours exercée sur les beaux-arts en Pologne, bien que la musique religieuse, elle aussi, ait subi cette influence, la musique populaire conserve jusqu'à l'heure actuelle son caractère particulier, qui se traduit en des mélodies d'un mouvement hardi et alerte, en des détails rythmiques, qu'on ne retrouve nulle part ailleurs, et qui sont, par conséquent, typiques de la musique polonaise, ainsi qu'en des tonalités, empruntées plutôt à l'Orient qu'à l'Occident et au Midi. — Par là, cette musique possède des traditions plus anciennes que la musique occidentale.

Aujourd'hui, sous l'action de facteurs comme les chemins de fer, le service dans les villes, dans l'armée, l'existence d'instruments mécaniques, tels que les gramophones, les orgues de Barbarie, les harmonicas, etc., l'amour du chant traditionnel, national et populaire, s'éteint avec une rapidité déconcertante. Les vieilles générations disparaissent en emportant avec elles le souvenir du chant ancien; les jeunes chantent de moins en moins, et si l'envie leur prend d'exprimer dans un chant ce qui se passe au fond de leur âme, elles ont sous la main des chansons toutes prêtes, des chansons d'une valeur douteuse, mais qui sont à la mode.

Dans l'obscure brume cosmopolite, l'ancien chant slave perd sa couleur pure.

On sait, par les récits de vieilles chroniques légendaires, que les chansons et les rondes accompagnaient toujours les cérémonies religieuses à l'époque préchrétienne. Après que le christianisme fut introduit, les chansons disparurent avec les cérémonies auxquelles elles avaient été attachées. Une partie de ces chansons, sous l'action des prêtres, surtout des jésuites, tomba pour toujours dans l'oubli; une autre partie s'est conservée, parce qu'elle trouva une application aux cérémonies chrétiennes, après pourtant qu'on y eut remplacé les noms des dieux païens par celui du Dieu chrétien. Ainsi, par exemple, dans l'une des plus anciennes chansons de fiançailles, qui sait si le Dieu chrétien n'a pas remplacé l'ancien Dide — dieu de fiançailles — et si on n'a pas chanté autrefois : « Dide commence et Dide finit? » Il est pourtant probable que le nom de Dieu est à sa place dans cette chanson; mais alors il signifie non pas le Dieu chrétien, mais plutôt Boh (Bohuta), — comme le prouve le monument en granit trouvé aux environs de Lignica (Lignitz), et qui représente le Boh ayant une barbe et des pieds de bouc, — symboles de la fertilité, — et dans la main une bague, — symbole du mariage[1].

I. — Anciennes chansons de noces. — La fête de la Saint-Jean. — Cantiques de Noël.

Dans le riche recueil de chansons populaires polonaises d'Oscar Kolberg, nous trouvons une certaine quantité de chants construits d'après la gamme indochinoise. Ce fait s'explique par ce que la nation polonaise, comme toutes les nations slaves, est sortie il y a des siècles et des siècles de l'Asie, laquelle est considérée en général comme le berceau de la race humaine. La gamme indo-chinoise de cinq tons, gamme commune aux nations des races mongole et arienne, s'est formée, comme on le voit par l'étude des anciennes chansons ariennes, de l'union de deux tricordes; chaque tricorde, comme base du plus ancien système musical, était compris dans le cadre de quarte simple.

L'union des tricordes dans un système donna l'hexacorde, qui est la vraie gamme indo-chinoise. Pour mieux s'en rendre compte, on transpose cette gamme sur les touches noires du piano : *Ré*♭, *mi*♭, *sol*♭, *la*♭, *si*♭, *ré*♭. — *Mi*♭, *sol*♭, *la*♭, *si*♭, *ré*♭, *mi*♭. — *Sol*♭, *la*♭, *si*♭, *ré*♭, *mi*♭, *sol*♭. Des chansons populaires construites sur la gamme indo-chinoise et appelées « Carnati » sont chantées aux environs de la ville de Lublin.

Kolberg cite encore quelques mélodies d'un charme exquis, que le peuple chante pendant la cérémonie nuptiale[2] : or l'une d'elles est construite sur deux tricordes indochinois : *mi, sol, la* — *si*♭, *do, mi*. Les dièses qui figurent devant les tons *ré* et *sol* ont été probablement ajoutés en raison des exigences modernes. On chante cette chanson avant de partir pour la cérémonie nuptiale.

Toutes les chansons qu'on recueille aujourd'hui sont enregistrées en notes modernes et pourvues d'un rythme bien défini.

Ceci ne s'accorde pourtant pas avec l'interprétation que leur donne le peuple. Car, outre les mélodies de

1. Polinski, *l'Histoire de la musique polonaise.*
2. O. Kolberg, *la Musique polonaise,* dans l'*Encyclopédie universelle.*

danse, qu'on joue rythmiquement, tous les chants de cérémonies, religieux, pastoraux, les *doumki* (rêveries), chantés lentement, sont interprétés par le peuple *in tempo rubato,* même comme *recitativo.* Une vieille chanson qu'on chantait en allant à l'église, à part un accident susceptible de s'expliquer par l'intention d'accentuer le début, pourrait encore se comprendre dans la formule de deux tricordes combinés :

mi, sol, la — si♭, *ré, mi.*

Il résulte de la construction, de la tonalité et du texte de ces chansons — et pareils exemples sont fort nombreux — que les mélodies basées sur la gamme indo-chinoise peuvent être chronologiquement considérées comme les plus anciennes; elles sont nées probablement à l'époque de la migration des Ariens, qui se précipitaient de l'Asie Mineure vers l'Occident. Ce sont eux qui apportèrent la gamme indo-chinoise.

Certaines nations, comme les Slaves, les Lithuaniens et les Germains, maintinrent cette gamme dans l'Europe orientale et moyenne; d'autres, comme les Grecs, les peuples de l'ancienne Italie, les Celtes, la conservèrent dans l'Europe méridionale et occidentale.

En étudiant les chansons nuptiales, il n'est pas difficile de remarquer que, tant sous le rapport de la tonalité que sous celui de la mélodie, de l'originalité et du caractère général, c'est en elles que l'archaïsme s'exprime le plus manifestement. Le fait que ces chansons se sont conservées jusqu'à présent s'explique par cet autre que l'Eglise chrétienne n'a pas aboli le mariage, mais qu'au contraire elle l'a entouré de soins particuliers, car elle le considérait comme la base de la famille; elle l'a sanctifié par le sacrement, en communiquant de cette manière à cette union une signification morale plus élevée.

Parmi les autres cérémonies que le monde païen a transmises à la postérité et qui sont en rapport étroit avec la musique, il faut mentionner ici la fête de la Saint-Jean et la Noël.

La fête de la Saint-Jean est une cérémonie solennelle qui date de l'époque préchrétienne et qu'on pratique encore aujourd'hui sur toute l'étendue des provinces polonaises anciennes et actuelles; elles est connue aussi dans d'autres régions slaves, comme par exemple la Ruthénie.

L'ordre de cette cérémonie était le suivant : avant le coucher du soleil, la veille de la Saint-Jean (le 24 juin), la population rurale s'assemblait en foule hors du village, sur les collines ou dans les prairies au milieu des vallons, ou encore dans des bosquets. Les jeunes gens préparaient des tas de combustible qu'ils enflammaient quand le soleil se couchait.

Le « lirnik » (ménétrier), toujours présent aux réunions, commençait à jouer d'anciennes chansons populaires. A son exemple, des jeunes filles, chantant en chœur des chansons transmises par la tradition et se tenant par la main, faisaient le tour du bûcher. Chacune d'elles avait une couronne sur la tête, et une autre, tressée de belladone (*Artemisia vulgaris*), autour de la taille.

La tradition nous a conservé une intéressante chanson de la cérémonie de la Saint-Jean. Quant au cantique de Noël, c'est un monument des temps préchrétiens — ce que prouvent quantité de chansons populaires d'une admirable beauté. Il est connu du peuple polonais ainsi que du peuple ruthénien. On le chante pendant la période qui va du 24 décembre au jour de l'an. Les sujets de tous les cantiques sont l'amour, la concorde et la joie. L'Eglise a introduit la coutume d'après laquelle la Noël commence par le chant connu, et ce n'est qu'après que viennent des cantiques de Noël proprement dits, cantiques qui portent les empreintes indélébiles de l'antiquité la plus reculée.

II. — Les instruments et la musique des premiers siècles du christianisme jusqu'au dix-septième siècle.

Nous avons peu de notions exactes tant sur la musique elle-même que sur les instruments en usage à l'époque préchrétienne, et même au moyen âge, en Pologne. Les chroniqueurs se contentent de citer les noms des instruments sans donner la description de leur forme, de leur aspect extérieur, et sans donner la manière de les accorder; ils ne disent rien non plus sur l'habileté technique des exécutants. On sait seulement qu'on employait des instruments à vent en bois et en cuivre, des instruments à cordes et des instruments à percussion. Le plus ancien type de l'instrument en usage dans tous les pays slaves était la guiusla (*gesl*). De là viennent les noms de joueurs : guiuslagé, gouslagé (*geslarze, guslarze*), etc.



Fig. 388. — Gesl.



Fig. 38.

Ni l'époque jusqu'à laquelle s'est conservé cet instrument, ni ses transformations, ni la manière dont on s'en servait ne nous sont exactement connues.

En ce qui concerne la cithare (χύθαρα), on sait qu'elle se composait d'une caisse de résonance à deux branches réunies en bas par une travée, munie d'un système de chevilles qui servaient à attacher les cordes et à les accorder. Le joueur pouvait en jouant rester debout ou être assis. La cithare avait d'abord 3 cordes; par la suite, et pendant longtemps, elle en eut 7, enfin le nombre de cordes monta jusqu'à 11. Le fait que les Slaves faisaient usage d'instruments à cordes est mentionné par les historiens arabes, comme par exemple Ibrahim Ibn-Jacob, Ibn Duste (xe s.) et Al Bekri (xie s.). Ibn Duste dit que les Slaves se servaient du *tambûr* et de diverses sortes d'*ûd* et de longues fistules. Al Bekri raconte qu'ils avaient un instrument à huit cordes, dont le côté bas était plat.



Fig. 390.
Kobza.

La « kobza » représente le type très ancien et par excellence slave.

Cet instrument, en usage encore aujourd'hui chez les montagnards de la région des Carpathes, est un sac en cuir de peau de chèvre muni de trois flûtes. La flûte principale, comme on le voit sur le dessin, attachée dans la région du museau de l'animal, est accommodée pour l'exécution de simples mélodies diatoniques; les deux autres, qui se trouvent à l'ordinaire à l'endroit des pieds de la chèvre, donnent une double pédale.

La lyre, dont nous donnons l'image, est un instrument non moins ancien. Elle est employée par les vieillards aveugles qui en jouent les jours de foire.

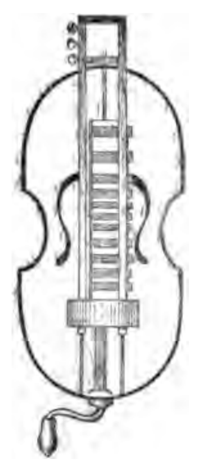
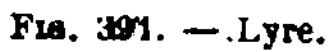



Fig. 391. — Lyre.

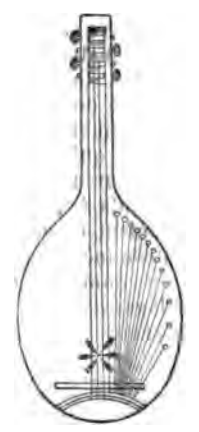


Fig. 392. — Bandoure. (Petite-Russie.)

La bandoure, sorte de guitare slave, est entièrement abandonnée, mais pas depuis longtemps.

Nous ne saurions passer ici sous silence un instrument qui se fait entendre au moment où toute la nature chante, où tout être réclame la vie avec une force presque brutale, où les rossignols gazouillent dans les bouquets de sureaux en fleur, un instrument modeste, et si simple que les mélodies qu'on en tire sont l'expression de l'âme des humbles paysans polonais : c'est le chalumeau. On le construit de la manière suivante : au mois d'avril ou au mois de mai, quand la sève commence à circuler dans les arbres, on coupe une jeune pousse de saule de diamètre et de longueur déterminés. On ôte l'écorce avec toutes les précautions possibles pour ne pas l'endommager; on lui donne l'aspect d'une flûte : on munit le tuyau obtenu d'une embouchure et de trous. Il est impossible de figurer par des notes sur le papier les sons qu'on tire de ce chalumeau.

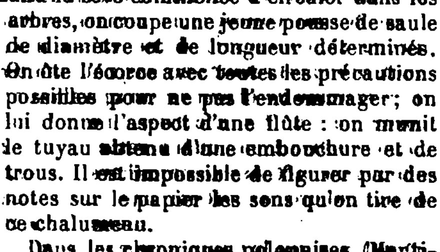


Fig. 393. Sourne.

Dans les chroniques polonaises (Martinus Gallus, 1040-1130) nous lisons qu'à la suite de la mort du roi Boleslas le Vaillant (1026) « on n'entendait pas le son du luth dans les femmes ».

Le même chroniqueur parle d'un « roulement de tambours et d'un fracas de trompettes » pendant le règne de Boleslas la Bouche de Travers (1110) et d'un instrument appelé « la cithare ». D'autres chroniqueurs, dans la description des mêmes événements, mentionnent les « organi » (Dlugosz, 1415-1480), les « cornets à bouquin » (les sournes) (Narusзewicz, 1783-1796).

Vincent Kadlubek (fin du XIIe s.), en parlant des dialogues scéniques exécutés après la mort de Casimir le Juste (1194), mentionne les instruments : la « tuba », « fistula pastoralis », ou même la « cobza ». L'historien Henri Swiezanski, se basant sur les actes de la Vieille Mazowie (le *Code de Mazowie*), conclut qu'à l'époque de la constitution du droit de noblesse (*jure militari*), la trompette, qui jusque-là était le signe privilégié de la majesté royale, passa à la noblesse supérieure.

C'est alors aussi que les trompettes, qui, jusque-là, ne pouvaient être employées que dans le corps de la garde du prince régnant, commencèrent à former des orchestres privés; avec le temps, la trompette est devenue l'accessoire habituel des privilèges de la noblesse. Les chroniques de cette époque mentionnent les noms des virtuoses : Handelik (1389), Linuz, Aulon, Nieспecha (1393) et Hopanes.

Le XIIIe siècle, selon le professeur Brückner, fut le siècle des ascètes royaux. Ce fait eut des influences défavorables sur le développement de la musique instrumentale.

Ce n'est qu'au XIVe siècle, sous Casimir le Grand, que nous voyons un retour vers la musique profane. A cette époque, les magnats, les dignitaires de l'Église, suivant l'exemple de la cour, fondaient des orchestres; la capitale de Cracovie entretenait même une musique municipale. Tout cela atteste qu'il y avait un grand mouvement musical aux XIVe et XVe siècles. C'est à cette époque que remontent les premiers essais de musique polyphonique en Pologne, essais dont nous allons parler un peu plus loin.

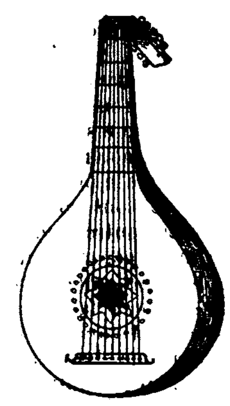


Fig. 394. — Luth.

En ce qui concerne la musique instrumentale, il faut remarquer qu'à l'époque dont il s'agit ici, l'instrument le plus populaire était le luth.

On fondait des fabriques d'orgues et d'autres instruments de musique. Vers 1434, un moine de l'ordre de Saint-François construit un orgue à 22 tuyaux. En 1483, l'un des évêques de Kujawy fonde un orgue à Wloclawek. En 1512, il y eut à Gnezno une fabrique d'orgues, et une autre à Brzesc de Kujawy. Dans la première moitié du XVIe siècle, un célèbre organier, *Josephus, organorum structor et magister organorum et instrumentorum, civis Cracoviensis,* fut envoyé par le roi Sigismond-Auguste à Wilna pour corriger les « symphoniales et les instruments du roi ». Un peu plus tard, le même Josephus, qui porte déjà le titre de « fournisseur de la cour », construit en 1570, à Varsovie, un grand régale, qu'il remit au roi.

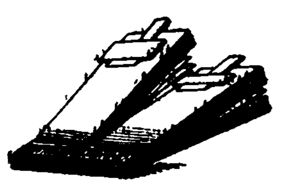


Fig. 395. — Régale.

Parmi les nombreux facteurs d'orgues, *Bartholomé Reicher, Jan Homel* et d'autres méritent d'être mentionnés ici. *Jan Glowinski* a laissé après lui un souvenir fort honorable. Ses orgues qui se trouvent à l'église des Bernardins à Lezaïsk, construites en 1682, sont des chefs-d'œuvre sous le rapport de l'exécution artistique et du style. Ce fameux

monument de l'art des organiers polonais se compose de 64 registres (?), 4 claviers à mains, pédales, et de 12 réservoirs.

Citons encore d'autres facteurs célèbres du XVIIe siècle : *Georges Nitrowski, Jean Zlocki, V. Clirzstowski* (mort en 1670, il jouissait du titre *d'orguemaître* de S. M. R.).





Fig. 396 et 397. — Orgue de chambre fabriqué en Pologne au XVIIe siècle, vu sur ses deux faces. (Musée de Loriocki.)

Parmi les fabricants d'instruments à cordes, se sont acquis une grande renommée :

Martin Groblicz (fin du XVIIe et commencement du XVIIIe siècle) et les deux *Dancwart, Jean et Balthazar*. Groblicz, considéré comme élève de Maggini (école de Brescia), construisait des instruments d'une sonorité douce, mais profonde, d'une forme esthétique; ils étaient recouverts d'un vernis de couleur foncée et ils portaient une volute sculptée en tête de dragon. Grâce à ces propriétés, les instruments de Groblicz passaient à l'étranger pour ceux de Maggini.

Toute musique de magnat, et surtout l'orchestre du roi, possédait des joueurs de luth, de harpe, de viole et d'autres instruments, en usage en ce temps-là; ces instruments étaient de tout premier ordre.

Les chroniques et les comptes de la cour et des villes sont remplis de noms de célèbres virtuoses et chanteurs. Nous passons sous silence ceux de nombreuses célébrités dans le domaine de la musique et du chant, mais nous ne pouvons pas ne pas nous arrêter à un type de chanteurs qui, comme les « minnesinger » allemands ou les troubadours français, exercèrent, dès le XVe siècle, une certaine influence sur le développement de la culture en Pologne, et étaient connus sous le nom de « rybalts ». D'abord, le « rybalt » réunissait en une seule personne les fonctions de chanteur de psaumes et du maître de chants religieux. Avec le cours du temps, les « rybalts » ont élargi le champ de leur action. En parcourant toutes les provinces de la Pologne, ils organisaient des spectacles scéniques et y prenaient une part très active; de cette manière, ils maintenaient dans le peuple le culte des anciennes cérémonies, telles que celles de la Noël, de la fête de la Saint-Jean et de beaucoup d'autres. En préservant de l'oubli les chansons qui accompagnaient les anciennes cérémonies, ils y introduisaient en même temps la pratique de l'art occidental, ce qui ne pouvait pas être sans influence sur l'évolution mentale du peuple. En remplissant ces fonctions, ils jouissaient de l'estime générale, et beaucoup d'entre eux parvenaient à exercer leur influence dans les cours des princes et des magnats.

On commença à employer les « rybalts » — personnages connaissant le monde et adonnés exclusivement à la musique — pour des services divers; mais bientôt, les abus qu'ils commettaient, fonts de la confiance qu'ils trouvaient auprès de leurs puissants Mécènes, entraînèrent la chute de la haute situation qu'ils tenaient de l'opinion publique. Ils tombèrent si bas, qu'on commença à les considérer comme des hommes nuisibles. On en est même venu à prêter le nom de « rybalt » aux prêtres qui menaient une vie dissolue. Sous le règne de Jean Casimir (XVIIe s.), les rybalts disparaissent, et leur nom tombe dans un oubli complet. Ils s'habillaient à l'italienne : un chapeau à larges bords sur la tête, un vaste manteau sans manches sur le dos, de hautes chaussures aux pieds et un sac avec l'instrument favori attaché à la ceinture ou en bandoulière.

III. — Le Cantique de « Bogarodicza ».

Lors de l'introduction en Pologne de la religion catholique romaine, commence le règne de la langue latine, devenue celle des cérémonies liturgiques. Le fait qu'on chantait maintenant les hymnes pendant le service divin en une langue inconnue du peuple fit que le peuple restait inerte à tout ce qu'il chantait et à tout ce qui se passait devant ses yeux. Ce n'est qu'après qu'on eut admis la langue maternelle à certains moments de l'office, de même que dans l'enseignement de la religion, que fut effacée la distance que l'introduction du latin créait entre le peuple et son Eglise. Ceci fut accompli par les dignitaires de l'Eglise eux-mêmes. Ils prévoyaient qu'en cas de résistance de leur part, l'écart entre le peuple et l'Eglise s'accentuerait encore[1]. Aussi, dès le XIe siècle, il devait exister des chants religieux en polonais à côté des chants grégoriens. L'un des plus anciens monuments de chants polonais est le chant guerrier connu sous le nom de *Bogarodicza*. Il date du XIIIe siècle.

Nous donnons ci-contre deux des onze copies de ce chant qui se trouvent dans diverses archives.

IV. — Les compositeurs de musique spirituelle. Le collège des « Roratistes ».

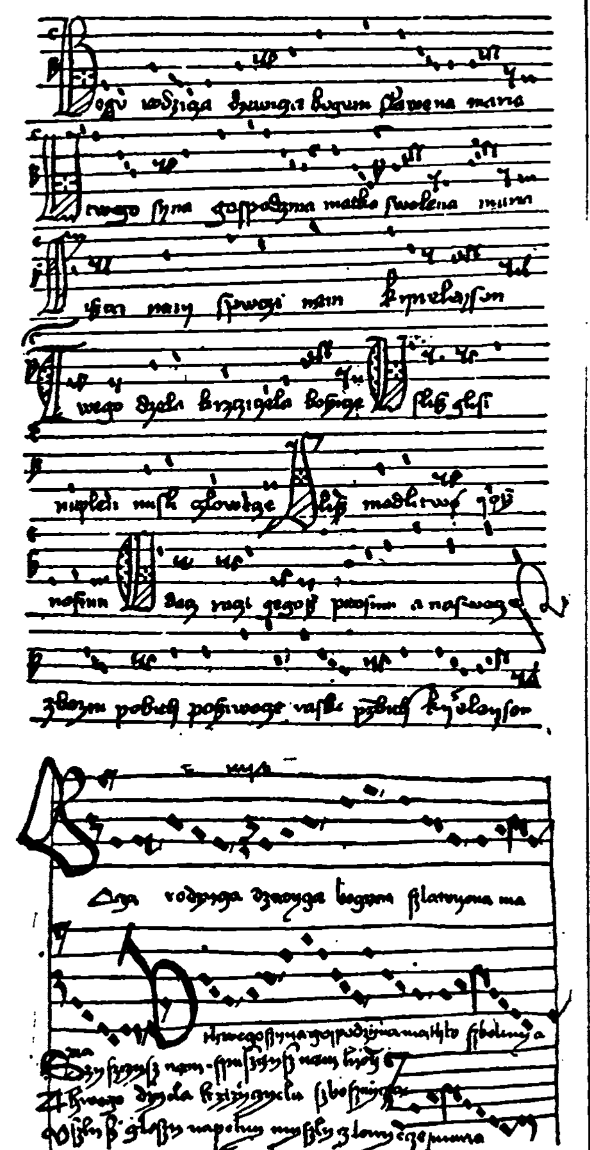
Les premiers compositeurs de musique spirituelle ayant une valeur artistique et exerçant une influence sur le développement de la musique dans le pays, apparaissent au XVe siècle. De cette époque, on a conservé des monuments de musique polyphonique, notamment le commencement de l'Évangile selon saint Mathieu à une voix seule accompagnée d'un chœur de quatre voix (dans le livre de plain-chant de Wawel [Cracovie] de Gostawski, 1489).

Les auteurs de ces œuvres n'étaient pas les pre-

1. En 1248 le légat du pape — le futur pape Urbain IV — ordonna aux prêtres de lire en polonais le symbole de la foi après l'Évangile.

miers dans leur art : ils ont profité des progrès accomplis par leurs devanciers. Pourtant, les chroniques ne disent rien des maîtres qui ont précédé cette époque.

Ce n'est qu'au XVIe siècle qu'on observe un brillant développement de la technique de la composition. — Ce développement est dû, soit à ce que le roi se montre plus exigeant et plus scrupuleux dans le choix des membres qui doivent entrer dans la composition de son orchestre, soit à l'influence des étrangers que la reine Bonne faisait venir pour diriger la musique royale : tels par exemple que *Jean Bali, Caëtani*, etc.



Lors de l'établissement, sous Sigismond le Vieux, d'un collège de chanteurs près de la chapelle de Jagiello, que ce roi a fondée en 1543 sur la colline de Wawel, la production musicale commença à se développer avec une grande rapidité. Le collège se composait d'un prévôt, de 9 chapelains et d'un clerc. Ils étaient obligés d'exécuter des compositions polyphoniques *arte praenobili Italiana* pendant le service divin qui avait lieu tous les jours et qui s'appelait les *Rorates*, d'où vient leur nom de *Roratistes*.

Le premier directeur de ce collège fut l'abbé *Michel Czech de Posnan*. Il a fait des partitions, des fugues, des psaumes, des messes, etc. Après lui, la chapelle fut dirigée jusqu'à la fin du XVIIIe siècle par 17 prévôts, — tous Polonais; beaucoup d'entre eux étaient compositeurs.

Après la mort de Sigismond le Vieux, en 1548, son œuvre continue à se développer sous le règne de Sigismond-Auguste. Les membres de la chapelle de la cour se composaient des plus célèbres virtuoses de différentes nationalités.

Parmi eux se distinguaient le fameux lutbiste hongrois *Bakfarc* et les compositeurs *Vaclav de Szamotuly, Martin Lwowcryk, Thomas Szadek, Martin Wartecki* et *Nicolas Gomolka*.



Transcription par Bakfarc d'une pièce d'Arcadelt.

Le plus célèbre auteur d'écrits théoriques et de compositions musicales, en ce temps-là, fut *Sébastien de Felsztyn*.

Ses travaux imprimés sont les suivants :

1° *Opusculum utrisque musicæ tam choralis quam etiam mensuralis*. Cracovie, 1519, in-4°.

2° *Opusculum musices noviter congestum*, etc. Cracovie.

3° *Divi Aurelii Augustini Episcopi Hipponensis de musica dialogi*... Cracovie, 1536, in-4°.

4° *Directiones musicæ ad cathedralis ecclesiæ Premisliensis usum*. Cracovie, 1544, in-4°.

Les œuvres chorales qui sont parvenues jusqu'à nos jours sont les suivantes : *Felix est Virgo Maria*. — *Introit, Rorate cœli*, etc. Cracovie, 1522. — Plusieurs hymnes à 4 et 5 voix et une messe.

Toutes ces œuvres ont des traits communs avec la musique néerlandaise qui servait de modèle aux auteurs polonais.

Tel était l'état des choses à l'époque qui précéda immédiatement la Réforme. Sous l'action de ce mouvement, les rapports réciproques de la musique et de la liturgie changèrent entièrement, et ce changement trouva son expression dans l'introduction de la simplicité et de la langue maternelle dans le chant religieux, et cela, pour le rendre plus intelligible et, par là, plus proche du peuple.

Pareil calcul n'a pas manqué de donner raison à ses auteurs.

C'est donc grâce à la simplicité du chant et à sa ressemblance au point de vue du style avec la chanson populaire, que la réforme de Luther a provoqué une révolution dans la musique liturgique.

La Réforme trouve ses adhérents en Pologne parmi des esprits de tout premier rang. Dans un but de propagande, paraissent des livres de cantiques imprimés et des psautiers. Le premier psautier réformiste, qui renfermait des hymnes et des cantiques, est publié en 1558 à Cracovie (édité par Jacob Lubelczyk chez Wierz-

bięta); le premier livre de cantiques en 1554, à Königsberg, édité par l'abbé Valentin de Brzozoio, seigneur des Frères Moraves. Ensuite, *Jean Seklucyan* fait paraître des *Cantiques chrétiens anciens et nouveaux* (Königsberg, 1557) à une voix, de divers auteurs, entre autres de *Vinceslas de Szamotuly*. Un autre livre de cantiques de Seklucyan, *Cantiques nouveaux*, parut au même lieu en 1559. Les plus répandus étaient les réimpressions du livre de cantiques de Pierre Artomius (1552-1609).

Comme polyphoniste, *Vinceslas de Szamotuly* occupait une situation éminente. De ses nombreuses œuvres sont parvenues jusqu'à nous les psaumes 1, 14, 30, 85 et 116, une prière : *Quand les enfants vont se coucher*, etc.

Les œuvres d'un auteur connu sous les initiales *C. S.* jouissaient autrefois d'une grande popularité. Outre bon nombre de chansons à une et à quatre voix, les psaumes 36, 70, 79, 127, 129 à quatre voix de ce musicien se sont conservés jusqu'à aujourd'hui. Les deux auteurs ci-dessus mentionnés appartenaient au parti protestant. Le parti catholique fut plus heureux : il possédait des compositeurs supérieurs en nombre et en valeur artistique.

Martin Lwowczyk (1540-1589), *Nicolas Zielenski, Nicolas Gomolka,* se sont fait un nom honorable dans l'histoire de la musique polonaise.

Gomolka occupa une situation toute particulière, tant parmi les génies polonais que parmi les génies européens. Cette situation, il la doit à ce fait que bien qu'ayant à sa disposition une vaste et universelle technique d'écrivain, il n'en faisait pas usage quand il la jugeait inutile ou même nuisible.

Celui-là seul qui n'a pas le don de la simplicité recherche les complications superflues. Grâce à l'Italie et aux Pays-Bas, la mode était alors au contrepoint à plusieurs voix. Aussi, les chefs de secte de ces écoles, voulant rester fidèles à la mode, suivaient le modèle de leurs maîtres, c'est-à-dire qu'en écrivant leurs œuvres, ils songeaient plutôt à les compliquer, car ils tenaient la simplicité pour indigne d'eux; ils sacrifiaient tous les éléments de la création artistique : le fond, l'individualité, le ton général, l'imagination, à la seule technique et à ses procédés, parfois fort abstraits, mais considérés à cette époque-là comme la meilleure preuve d'une haute érudition. Il n'est que trop évident que de pareilles œuvres étaient presque entièrement dépourvues de vie et d'expression. Le maître Gomolka s'en rendit vite compte et s'engagea dans d'autres voies. Il se préoccupa de faire accorder les effets musicaux avec le contenu des œuvres que ces effets étaient chargés d'exprimer. Avant tout, il préférait la simplicité et l'expression musicale. Les œuvres de Gomolka ont duré à travers des siècles; on les exécute encore de nos jours, et elles ne manquent jamais de produire sur ceux qui les écoutent une impression profonde et sincère, ce qui est la meilleure preuve de leur valeur et du génie de leur auteur.

Un chanteur, qui fut en même temps luthiste et compositeur, *Adalbert Dlugoraj,* né en 1550, mérite encore d'être mentionné. Besard, dans son *Thesaurus harmonicus* (Cologne, 1603), a inséré ses dix vilanelles.

Le brillant développement de l'art musical pendant le règne du roi Sigismond ne cesse pas sous ses successeurs : Sigismond Auguste, Etienne Batory et Sigismond III. Après le transfert de la capitale de Cracovie à Varsovie, un puissant mouvement musical se fait remarquer dans la nouvelle résidence royale. Le fils de Sigismond III, le roi Ladislas IV, organise à sa cour un opéra de tout premier ordre et il élève dans ce but, près du château, un magnifique théâtre. Les directeurs de cet opéra furent : *Marco Scachi* et *Bartholomé Pekiel,* tous les deux compositeurs. Le premier a fait un grand nombre de madrigaux (Venise, 1634-1637), de motets et d'opéras pour le théâtre de Ladislas IV, une messe à trois chœurs intitulée : *Missa omnium tonorum pro electione regis Poloniae Casimiri.*

L'autre composait surtout des œuvres de musique spirituelle.

D'autres musiciens de la cour de Ladislas IV étaient : *Adam Jarzebski,* qui, dès 1636, jouissait du titre de *Musicus Sacrae Regiae Majestatis, ac edilis; Pierre Elert,* violoniste, chanteur et compositeur.

L'opéra du château royal ne pouvait pas exercer d'influence sur la masse de la nation, et ceci pour deux raisons : d'abord, parce qu'on chantait en italien, et ensuite, parce que seules les personnes qui étaient en relations intimes avec la cour pouvaient assister aux spectacles. Ce qu'on entendait dans ce théâtre, c'étaient presque exclusivement des opéras italiens, des drames et des ballets d'auteurs pour la plupart italiens.

Après un si brillant début, l'opéra et l'orchestre royaux s'arrêtent dans leur développement, d'abord sous le règne de Jean Casimir, et penchent ensuite vers leur déclin. Un sort semblable échut aux troupes entretenues par les magnats polonais. Les malheurs qui avaient alors frappé la Pologne, les invasions des Suédois et les séditions des Cosaques, en étaient la cause principale.

Malgré les troubles de guerre qui secouaient en ce temps-là toutes les couches de la société polonaise, la musique spirituelle, quoique gênée dans son développement, continuait à mener une existence paisible dans le calme des enceintes des couvents. Car autre chose est la satisfaction du besoin du jour, et autre chose la recherche du luxe et du plaisir. C'est pourquoi, au moment des angoisses qui frappent toute la nation, le silence se fait dans les théâtres; les orchestres se taisent, mais la prière ne se tait pas. Bien au contraire, le cantique d'actions de grâces et le chant expiatoire redoublent de force. L'âme humaine s'adoucit et s'empresse de se sacrifier pour le bien commun. Chacun emploie ses forces à réparer les préjudices causés par l'orage et les coups de la fortune. L'un offre sa force physique, tel autre son talent et sa science, et tel autre encore, par une pensée généreuse et par le don de son bien, contribue à servir la cause commune.

C'est à cela qu'il faut attribuer diverses fondations instituées par des personnes riches. Parmi ces fondations, nous enregistrons celles qui furent faites au profit de collèges de chanteurs dont la mission consistait à rendre plus brillantes les cérémonies du culte par une musique supérieure. Au XVII[e] siècle, on voit naître des fondations des archevêques de Gnesne, Jean Wezyk (1640), Jean Lipski (1647), Nicolas Prazmowski (1637), de l'archevêque Stanislas Lubienski (1638), de Stanislas Kraïewski, prélat de la principauté de Lowicz.

Les auteurs de musique spirituelle ne manquaient pas plus à cette époque-là, qu'aux époques précédentes. Les noms et les œuvres de certains d'entre eux sont bien connus; les œuvres des autres ont été découvertes récemment, grâce aux recherches entreprises dans les archives des couvents.

Les travaux théoriques ne manquent pas davantage en ce XVIIe siècle.

Alexandre Gorczyn écrivit le premier livre traitant, en polonais, de la théorie musicale, sous le titre : *Tabulature de la musique*.... (Cracovie, 1647).

Nicolas Dylecki : *Grammaire du chant* (Smolensk, 1677); *Simon Starowolski* : *Musices practicæ erotemata* (Cracovie, 1650), etc. Enfin, beaucoup d'autres auteurs anonymes laissèrent des ouvrages qui ne présentent pas un intérêt particulier.

V. — Opéra polonais. Le premier Conservatoire. Le Théâtre National. — Débuts de la musique de chambre et de la musique symphonique.

Vers la fin du XVIIe siècle et jusqu'à la moitié du XVIIIe, la création musicale eut un nombre tout à fait considérable de représentants. Pourtant, aucun de ceux-ci n'est parvenu à faire époque.

Les théâtres de la cour et des magnats saisissaient au vol tout ce que l'Europe occidentale pouvait produire, jusqu'à ce qu'enfin, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, le génie musical de la nation produisit des hommes qui, par leur talent, leurs connaissances du métier et leur initiative hardie, devinrent les sources de nouveaux courants de régénération.

Le personnage le plus célèbre dans le domaine de la musique à cette époque fut *Joseph Kozlowski*, né à Varsovie, en 1757. Dans sa jeunesse, il avait été employé à la chapelle de Saint-Jean. Son talent se développait avec une telle rapidité, que dès l'âge de 18 ans, il fut appelé par le prince André Oginski comme professeur de musique de son fils, Nicolas Cléofas, le futur auteur des célèbres polonaises. Quelques années plus tard, Kozlowski prit part à la campagne turque, en qualité d'adjudant du prince Dolgoruki; après quoi, sur le conseil du prince de Potiemkim, qui l'avait entouré de sa puissante protection, il alla à Saint-Pétersbourg, où il acquit bientôt la réputation d'un compositeur habile et d'un excellent chef d'orchestre. C'est là que le roi Stanislas-Auguste Poniatowski, quelques semaines avant sa mort, en 1798, avait prié Kozlowski de lui écrire un *Requiem*, qu'on aurait pu exécuter à ses funérailles. Kozlowski satisfit à la demande du roi esclave, et c'est ainsi que naquit le célèbre *Requiem* en *mi*♭, à soli, chœur et orchestre, l'une des meilleures œuvres de ce genre, non seulement de la littérature musicale de Pologne, mais encore de toute la littérature musicale de l'Europe.

Déjà, en 1787, Kozlowski avait obtenu la place de directeur des théâtres impériaux et de l'orchestre de la cour, place qu'il occupa jusqu'en 1824. Autant la place de chef d'orchestre de la cour lui était avantageuse au point de vue pécuniaire, autant elle lui était préjudiciable au point de vue de la création artistique. Incessamment occupé à composer des cantates, des chœurs, des polonaises, des mélodrames, etc., il ne trouvait pas le temps de réaliser des œuvres sérieuses, tant au point de vue du sujet que de la forme, bien qu'il possédât un puissant talent, de vastes connaissances musicales et une grande facilité de composition.

Il aurait écrit plusieurs centaines de polonaises. (L'une d'elles a été utilisée par Tschaïkowsky dans son opéra *Pikovaia Dama* [scène finale].) En outre, Kozlowski a écrit un opéra : *Elfir*; de fort jolis chœurs pour la tragédie d'Ozierow : *Fingal*, et un grand nombre de cantates et de morceaux de danses. C'est à *Mathieu Kamienski* (1734-1821) que revient l'honneur d'avoir inauguré une nouvelle époque dans l'histoire du théâtre polonais. Sa première œuvre est un opéra en deux actes, *la Misère rendue heureuse*, qu'on a joué deux fois avec un grand succès sur la scène du théâtre du palais Radziwill. Après qu'on eut construit, sur l'ordre du roi Stanislas-Auguste, un théâtre national sur la place de Krasinski, Kamienski fit jouer sur la scène de ce théâtre ses opéras : *Sophie, ou les Amours à la campagne* (joué 76 fois au cours de l'année 1779), *Une Heureuse Simplicité* (1780), *Un Petit Bal dans un ménage* (1781), et *le Rossignol* (1795). De plus, Kamienski a écrit plusieurs polonaises, plusieurs offertoires et une cantate à l'occasion de l'inauguration du monument de Jean III Sobieski, dans le jardin de Lazienki, cantate qui lui fut commandée par le roi lui-même.

Le chef de l'orchestre royal, *Gaëtano*, d'origine italienne, composa trois opéras : *le Soldat magicien*, *Un Bonnet de nuit jaune*, *Ceux qui ne donnent pas* (1746-1829). Un autre étranger, *Jean Stefani*, s'acquit un renom bien mérité. Né en Bohême, il apprécia le style des chansons populaires polonaises et composa un tableau populaire : *les Cracoviens et les Montagnards*. Cet opéra doit son immense succès à l'esprit du temps où il apparut. Les idées démocratiques qui pénétraient toutes les couches de la société polonaise, au moment de la décadence de la patrie, se traduisaient par la faveur extrême dont on entourait tout ce qui était national et tout ce qui avait trait à la classe populaire. Outre l'opéra que nous venons de mentionner, Stefani en a composé dix autres, dont *Fresine*.

Un auteur de polonaises, goûtées encore de nos jours, le comte *Nicolas-Cléofas Oginski* (1765-1833), élève de Kozlowski, a joui d'une grande popularité. Il composa aussi des romances sur des textes français, des morceaux de salon et un opéra français en un acte : *Zelie et Valcour ou Bonaparte au Caire*, qu'on a joué à la cour de Napoléon Ier[1].

Marie-Agathe, née Wolowska-Szymanowska (1795-1831), célèbre pianiste, élève de Field, apprit la composition auprès de Lessel, Elsner et Kurpinski. Elle mit en musique trois chants historiques du poète Niemcewicz; en outre, elle composa nombre de morceaux de musique fort au goût de son temps. Tels sont ses études, ses préludes, ses romances, ses chansons, ses sérénades pour violon et violoncelle, et enfin ses ballades. En 1824, elle donna des concerts dans toutes les capitales de l'Europe, et obtint partout un grand succès[2].

Joseph Elsner (1769-1854) a bien mérité de la musique polonaise. Sous sa direction, l'opéra de Varsovie atteignit une perfection que même les Italiens auraient pu lui envier. Son grand mérite résulte de ce que, dans ses compositions, il se servait de motifs des chansons populaires polonaises, et conférait ainsi à sa musique un cachet national.

Nous ne connaissons de ses grandes œuvres que les titres de 18 opéras historiques, opéras-comiques et mélodrames. Outre ses opéras, Elsner écrivit trois symphonies, six quatuors pour instruments à cordes, deux quatuors pour le piano, des sonates et vingt-quatre cahiers de chansons, etc.

1. C'est à lui qu'on attribue le chant des légions polonaises connu sous le nom de *Mazourka de Dabrowski*, et qui commence par les paroles : « La Pologne n'est pas encore perdue. »

2. La fille cadette de M. Szymanowska épousa en 1834 le plus grand poète polonais, Adam Mickiewicz.

Il se fit aussi remarquer comme compositeur de musique d'église. Son magnifique oratorio, *la Passion du Christ*, resta célèbre. Le premier conservatoire avait été fondé à Varsovie, en 1821, par les soins de A. Stavzic, sous la direction d'Elsner; mais son existence fut relativement courte, car il cessa de fonctionner en 1830, après l'insurrection polonaise du mois de novembre 1830.

Ce premier conservatoire forma nombre de chanteurs, d'instrumentistes et de compositeurs, parmi lesquels méritent surtout d'être mentionnés :

Ignace Dobrzynski, Joseph Nowakowski, Thomas Nidecki, Joseph Stefani, Auguste Freyer (maître du célèbre Moniuszko), Frédéric Chopin, Froszel, etc.

Pour honorer les mérites d'Elsner, on a fait frapper une médaille commémorative.

Voici la liste des compositeurs qui produisaient pendant l'époque dont il s'agit ici :

François Lessel (1780-1820). Il écrivit des morceaux de musique de chambre, des concertos pour le piano, des chansons et un opéra, *les Bohêmes*.

Joseph Damse (1788-1852). Auteur d'opérettes, de vaudevilles, de mélodrames, de sept ballets et de plusieurs messes.

Joseph Deszczynski (1781-1844), qui fit éditer à Leipzig et à Vienne des morceaux pour le piano, un quatuor en *la♭* et un sextuor, ainsi que plusieurs opérettes, des ouvertures et deux messes.

Le prince *Antoine Radziwill* (1775-1833). Régent de la grande principauté de Posnan. Il composa, entre autres, les œuvres : *Trois Romances françaises, Complainte de Marie Stuart*, et de la musique d'une haute valeur pour le *Faust* de Gœthe.

Charles Kurpinski (1785-1857) occupe une place toute particulière parmi les compositeurs du commencement du XIXe siècle. Il se fit tout d'abord remarquer comme pédagogue. Tout en enseignant la musique à la jeunesse, il écrivait des traités théoriques, dont le besoin se faisait sentir en ce temps-là. Comme directeur de l'Opéra pendant plus de 30 ans, il travailla avec ardeur pour la scène de Varsovie, et il entoura la musique nationale de l'auréole de ses propres chefs-d'œuvre. De ses vingt opéras et mélodrames qui, en son temps, furent joués avec un grand succès, on a, il y a quelques années, représenté de nouveau à Varsovie les opéras : *le Château de Czorsztyn ou Bojomir et Wanda*, et *Hedwige*.

Outre ses opéras, Kurpinski composa plusieurs messes, cantates et un *Te Deum*. Ses polonaises se distinguent par des mouvements solennels et majestueux.

Ignace-Félix Dobrzynski (1807-1867) fut un grand compositeur qui s'efforça toujours de prêter un caractère populaire et national à ses créations. Quoiqu'il fût l'un des premiers auteurs qui cultivèrent tous les genres de composition, néanmoins, il s'adonna tout particulièrement au genre de musique instrumentale. Sa biographie, écrite par son fils Bronislas, nous apprend que Dobrzynski avait composé 71 œuvres, dont plusieurs atteignent des dimensions particulièrement vastes, telles que la musique pour les *Burgraves* de Victor Hugo, la musique pour le poème de Mickiewicz *Conrad Wallenrod*; l'opéra : *Monbar ou les Flibustiers*, trois quatuors, deux quintettes, un sextuor, deux symphonies[1]. La liste de ses œuvres porte encore une cantate *Veni Creator* à 4 voix, nombre de « caprices », deux marches funèbres : l'une pour la mort de Beethoven, l'autre pour celle de Chopin; ensuite, des ouvertures et une grande quantité de morceaux pour une voix ou pour un seul instrument. Dobrzynski fut un connaisseur fin et subtil du coloris instrumental, qu'il utilisa dans ses travaux d'orchestration. De même, il n'eut pas son égal comme chef d'orchestre.

Joseph Nowakowski (1800-1865), auteur de symphonies, de quatuors et d'ouvertures, a écrit aussi pour le piano seul des mazurkas, des polonaises, des caprices, etc. Il fut pourtant plus connu comme pédagogue et maître de piano. On se sert encore de nos jours de sa célèbre *École de piano*.

Thomas Nidecki promettait beaucoup et tint peu. On connaît de lui l'hymne *Salve Regina* pour chœur d'hommes, et une marche funèbre.

En donnant ici la liste des noms des auteurs qui ont mérité de la musique polonaise, nous tenons à mettre en relief ce fait que, comme dans d'autres domaines de la science et de l'art, dans celui de la musique, des hommes, aux talents supérieurs, affirmaient leur activité et s'appliquaient à développer brillamment la branche de l'art à laquelle ils s'étaient consacrés.

Chacun d'eux, qu'il soit aujourd'hui connu ou inconnu, apporta sa pierre au grand édifice de la culture nationale. Quoique placés assez loin derrière nous dans le temps et difficiles à être distingués au premier abord, les noms de ces auteurs ne cessent pas de constituer les fondements de la structure générale du pays. L'histoire n'a pas le droit de négliger les auteurs qui sont aujourd'hui inconnus, parce qu'il est malaisé de les déchiffrer, étant donné qu'ils parlaient une langue qui n'est plus intelligible et qu'ils se servaient de signes qu'on a abandonnés depuis. Leur mérite est d'autant plus grand, qu'ayant à leur disposition des moyens peu perfectionnés, ils ont voulu travailler et ont travaillé. Aussi, le labeur d'hommes tels que des chefs d'orchestres, des virtuoses, des chanteurs, des pédagogues et surtout des compositeurs de toute époque, présente-t-il une grande importance pour le progrès général, car chacun d'eux, autant que cela était en lui, a apporté quelque chose de son âme, a dévoilé sa physionomie individuelle, a créé une école à lui, ou soutenu celle d'un autre; en un mot, chacun a transmis l'expérience et les connaissances des générations qui l'ont précédé aux générations futures.

Nous avons mentionné les noms de « ceux qui ont mérité », autant que l'histoire nous les a conservés, et nous sommes arrivés au moment où d'autres problèmes se posèrent, où la création musicale cessa d'être une mathématique de sons, où les sons, en se réunissant en des formes harmonieuses et mesurées, ne répondirent plus aux besoins de l'âme, où nous cherchons dans la musique le reflet de nos angoisses et de nos émotions, où, en un mot, nous avons besoin d'action dramatique.

N'ayant à notre disposition qu'un cadre fort restreint, nous ne pouvons que donner ici la liste des auteurs qui ont travaillé pendant cette dernière période, en nous arrêtant un peu plus longtemps sur les noms de ceux qui furent plus célèbres.

Tous ont contribué à accroître la célébrité de la musique polonaise, dans leur propre pays et à l'étranger.

Le plus grand génie musical polonais du XIXe siècle est sans contredit *Frédéric Chopin*. Ses moyens techniques et ses inventions thématiques sont tellement

1. La deuxième de ces symphonies — de caractère populaire — valut à l'auteur le premier prix au concours de Vienne, en 1834.

nouveaux, tellement à lui, que nous ne trouvons personne parmi ses contemporains et ses prédécesseurs qui ait pu servir de modèle à Chopin, même dans les débuts de sa carrière. Sa physionomie nettement individuelle imprime un cachet spécial à la plus infime production de sa muse.

La vie et le début de la création de Chopin coïncident avec l'époque de l'agonie politique de sa patrie. Les événements et les conversations sur ce sujet, qu'on tenait non seulement dans la maison des parents du petit Frédéric, mais encore dans tout le pays, eurent une âpre répercussion sur l'âme tendre de l'enfant, en la pénétrant de tristesse et de douleur. Plus tard, surtout pendant l'exil de Chopin, sa musique exhale la plainte d'une âme endolorie.

Frédéric fit du piano le confident de sa peine. Bercé par ses sons, il pouvait oublier les imperfections et les vicissitudes des choses humaines; pour ce qui est de la musique, par exemple celle de l'orchestre, il pouvait oublier les faux accords des instruments à vent, l'interprétation diversement entendue par les exécutants, la sécheresse de cette interprétation et beaucoup d'autres imperfections, qui résultent de l'exécution collective des œuvres musicales. Etrange phénomène que celui-là : les œuvres de Chopin perdent de leur charme quand elles sont exécutées par l'orchestre, même lorsque la transcription pour l'orchestre est faite par le maître le plus expérimenté dans l'art de l'instrumentation.

Le piano de Chopin sonne parfois comme l'orchestre entier, comme la force des éléments déchaînés, mais il ne produit cette impression que lorsque la composition, comme par exemple celle de la polonaise en *la* maj. ou de la polonaise en *la*♯ maj., est intentionnellement majestueuse, ou bien quand la pièce, de formes plus vastes, arrive dans son développement à son point culminant.

Du reste, l'imagination ne procède pas selon les règles prescrites. Chopin intercale parfois entre des passages d'une sonorité grandiose et d'une force titanique des moments de tendre caresse ou des accents de douce plainte. Et précisément, de tels moments solennels, qui sont comme des rayons de soleil, comme le sourire de l'espérance au milieu des ténèbres de l'orage, courent toujours le danger de devenir médiocres et secs à l'exécution collective.

A la question souvent posée : pourquoi Chopin n'a-t-il produit ni symphonie ni opéra? nous apportons une réponse catégorique : ce n'est pas (ainsi que certains l'affirment) parce qu'il ne goûtait ou ne comprenait pas l'orchestre, ou bien parce que ses vues étaient étroites ou partiales, au contraire, Chopin admirait en l'orchestre le jeu des couleurs musicales; mais il n'admettait pas d'exécution collective pour ses œuvres, exécution qui, par la nature même des choses, est dénuée de tout sentiment personnel.

Une exécution collective ne peut pas rendre les extases et les émotions que l'auteur a senties et vécues, et qu'il a incorporées dans son œuvre. Que les virtuoses poetes soient donc les seuls interprètes des œuvres de Chopin, eux qui comprennent et qui connaissent les extases, eux qui ont le don des visions profondes.

Frédéric Chopin est né le 20 février 1810 à Zelazowa Wola, près de Sochaczew, ville située à 40 kilomètres de Varsovie. Le village de Zelazowa Wola était une possession de la famille du comte Skarbek, dans la maison duquel séjournait, en qualité d'instituteur, un jeune Français, Nicolas Chopin, originaire de la Lorraine[1].

Nicolas Chopin vint à Varsovie aux environs de 1787, et il pourvoyait à sa subsistance en donnant des leçons de français. Il accepta une place chez les Skarbek au commencement du XIX[e] siècle. C'est là qu'il connut une cousine de la comtesse, une certaine demoiselle Justine Krzyzanowska, d'une famille noble, qu'il épousa en 1806. Quatre ans plus tard, un enfant maladif, le futur génie musical, Frédéric, naquit de cette union. Après que les parents de Frédéric se furent établis à Varsovie (au mois d'octobre 1810), où Nicolas Chopin embrassa la charge de maître de français au lycée de Varsovie, le petit Frédéric grandit dans un milieu propre à développer en lui les germes du talent musical qui dormaient au fond de son âme. Il apprit la musique avec Adalbert *Zywny*, originaire de Bohême, qui fut l'ami de la famille de Chopin. Déjà à l'âge de 7 ans, il possédait un petit recueil de ses propres créations (des mazourkas, des polonaises, des variations), qu'il travaillait lui-même et exécutait en virtuose. L'une de ces polonaises fut imprimée en 1817. En 1818, le 21 février, F. Chopin, qui était alors un enfant d'à peine huit ans, parut pour la première fois en public dans un concert de bienfaisance, organisé par la comtesse Zamoyska. Comme le petit Frédéric faisait des progrès extrêmement rapides sur le piano et dans la composition, son père jugea nécessaire de l'envoyer au conservatoire, où pendant 3 ans il étudia la théorie sous la direction d'Elsner (sept. 1826-août 1829).

En excellent pédagogue, Elsner ne gênait pas l'élan du jeune génie par une sèche pédanterie. Après avoir terminé, en 1829, ses études au conservatoire de Varsovie, Chopin entreprit une tournée de concerts à Vienne, où il émerveilla le monde artistique, non seulement par son jeu, mais aussi par ses compositions. Après un séjour de vingt jours dans la capitale autrichienne, il revint à Varsovie. On décida bientôt que Chopin irait à Paris. Trois semaines après le dernier concert d'adieux (le 11 octobre 1830), où il exécuta le concerto en *mi*♭, Frédéric Chopin quitta Varsovie. Il quittait pour toujours son pays et ceux qui lui étaient chers, comme il le pressentait lui-même. A Paris, quelques débuts lui suffirent pour être admiré, pour devenir célèbre et pour se voir recherché dans les salons artistiques. Il eut comme admirateurs sincères Mendelssohn, Hiller, Berlioz, Liszt et beaucoup d'autres. Et il n'y a là rien d'étonnant. Chopin en imposait par son génie à tous et à chacun; dans son jeu, dans ses œuvres, les connaisseurs ne pouvaient pas ne pas reconnaître qu'ils avaient affaire à un véritable phénomène, qu'ils avaient devant eux un esprit gigantesque qui, dès le

1. Selon Gervais, légiste français qui a fait des recherches dans les archives de la ville de Nancy, la famille de Chopin proviendrait d'un certain Nicolas Chop, gentilhomme polonais de Kalisz.

En commun avec son ami Jean Kowalski, lui aussi courtisan du roi Stanislas Leczynski, Chop aurait fondé vers 1740, à Nancy, un dépôt de vins, et à cette occasion, il aurait changé son nom en Chopin, et son ami se serait appelé, depuis lors, Ferrand. Le fils de l'ex-Chop, Jean-Jacques Chopin, aurait épousé, à Metz, une veuve Desmarets ou Desmarais. Il aurait enseigné d'abord à Metz, puis à Nancy et enfin à Strasbourg. De ses trois fils, deux seraient morts sans avoir laissé de postérité, et le cadet aurait émigré au commencement du XIX[e] siècle. Qui sait si cet émigré n'était pas précisément Nicolas Chopin, né le 17 août 1770 à Nancy?

Si cette conjecture pouvait être confirmée par des recherches d'archives, le caractère polonais de l'âme de Chopin et son sentiment patriotique trouveraient dans ce fait un commentaire extrêmement curieux et instructif. (Extrait du livre de Polinski sur Chopin.)

début de sa carrière, et par sa propre puissance, se frayait la route, conscient de ce qu'il faisait et désireux d'être grand pour la gloire de la Pologne. Et ce n'est pas seulement pour la Pologne que Chopin est devenu grand. Son mérite, comme artiste polonais, consiste dans la transformation qu'il a imposée à la chanson populaire, grâce au sentiment de la communauté de sa propre âme avec l'âme du peuple polonais. Cette chanson si souvent informe dans son rythme et dans ses mouvements, il la mua en une chanson d'un style noble, aux rythmes et aux mouvements mélodieux sans qu'elle cessât d'être l'expression la plus fidèle, la plus caractéristique et la plus profonde de l'âme polonaise. Encore aujourd'hui, les auteurs modernes puisent abondamment dans le trésor de l'harmonie chopinienne, et par là s'affirme avec éclat la puissance et l'originalité du génie de Chopin.

Dans les dernières années de sa vie, consumé par la fièvre qui était la suite fatale d'une incurable maladie pulmonaire, Chopin eut encore assez de force pour donner plusieurs concerts à Londres. De là, il alla dans le même but en Ecosse, où il se fit entendre un certain nombre de fois : c'était le chant du cygne. Quand il rentra à Paris, au printemps de 1849, son état de santé empira lentement et devint critique; Chopin s'éteignit enfin, et ses yeux se fermèrent à jamais à 2 heures, dans la nuit du 17 au 18 octobre 1849.

Conformément à la volonté exprimée par Chopin, on a transporté son cœur à Varsovie, et on l'a placé dans une urne, emmurée dans le côté gauche de la nef principale de l'église de la Sainte-Croix. Le tombeau de Chopin, qui se trouve au cimetière du Père-Lachaise à Paris, contient un peu de terre polonaise qu'il avait emportée avec lui dans un petit sac en quittant Varsovie en 1830.

Nous n'entrerons pas ici dans la critique de Chopin en tant que compositeur; nous nous contenterons de citer l'opinion de R. Schumann selon laquelle, dans le domaine de l'exécution au piano, il n'y a pas de réformateur plus grand, plus original et plus personnel que Chopin; sous ce rapport, Chopin est un musicien phénoménal, sans devancier et sans successeur. Tous les détails de sa vie, ses relations avec les femmes (Constance Gladkowska, Marie Wodzinska et George Sand, qui joua un rôle fort important dans sa vie), ont été traités avec beaucoup de soin et à plusieurs reprises par des biographes de Chopin de diverses nationalités.

[Liszt, éd. française originale, 1852, 4ᵉ éd., 1890; anglaise par W. Cooke, 1877, et J. Broadhouse, 1901; all. par La Mara, 1880). Biographie rédigée en termes assez confus par M.-A. Schulz (Sulc, en polonais, 1873), tandis que Karasowski (*Chopin sein Leben, etc.*; 2ᵉ édit., 1878; 3ᵉ éd., 1881; éd. polonaise, 1882; angl., 1906) expose clairement la vie du musicien, avec quelque insuffisance pour la période de Paris. — Niecks (*Fr. Chopin as a man and musician*, 2 vol., 1888; éd. all. par W. Langhans, 1889) et H. Leichtentritt (*Frédéric Chopin*, 1905, dans les *Berühmte Musiker* de Reimann) ont fourni des biographies critiques d'une conscience remarquable. Cf. aussi Elie Poirée, *Chopin* (1906, dans *les Musiciens célèbres*); J.-W. Davison, *An Essay of the works of Fr. Chopin* (1849); Barbedette, *Chopin, essai de critique musicale* (1871); Enault, *Fr. Chopin* (3ᵉ édit., 1861); Moritz, *Fr. Chopin, sein Leben u. seine Briefe* (2ᵉ éd., 1878); A. Niggli, *Chopin*, 1879; J. Schucht, *Fr. Chopin und seine Werke* (1879); A. Audley, *Chopin, sa vie et ses œuvres* (1880, d'après Karakowski); Ed. Gariel, *Chopin, la tradicion de su musica* (Mexico, 1895); Ferd. Hoesick, *Chopin* (biogr. polon., Varsovie, 1903); J. Hunecker, *Chopin, the man and his music* (New-York, 1901); J. Kleczynski, *Fr. Chopin, de l'interprétation de ses œuvres* (1880) (1906), avec de fines observations pédagogiques de Chopin lui-même (éd. angl. par N. Janotha, 1896; russe, 1897; all., 1898); J.-C. Hadden, *Chopin* (1903, *Master Musicians*); N. Tarnowski, *Chopin* (polon.; éd. angl. par N. Janotha, 1906); Wodzinski, *les Trois Romans de Chopin* (2ᵉ éd., 1886); G. Petrucci, *Epistolario di Fr. Chopin* (1907); Miecz-Karlowicz, *Souvenirs inédits de Fr. Chopin* (1904); Kornelia Parnas, *Chopin an Maria Wodzinska* (1910, fac-similé d'un album manuscrit); J.-J. Paderewski, *Chopin* (1910); Bern. Scharlitt, *Fr. Chopin, Gesammelte Briefe* (1911); les *ChopinHefte* de la *Musik;* Przybyszemski, *Chopin a Narod;* H. Polinski, *Chopin*, Idzikowski, Kiew, 1914 (en polonais). C'est une biographie courte, mais exacte et exposée avec beaucoup de détails[1].]

Les compositions de Chopin (cf. le catal. thématique publié en 1888 par Breitkopf et Härtel) sont au nombre de 86 (dont 74 pourvues de numéro d'op.), toutes pour le piano ou avec piano. Ce sont : 2 concertos (op. 11, *mi* min.; op. 21, *fa* min.); *Krakowiak* (op. 14 avec orchestre); fantaisie sur *Don Juan* (op. 2 avec orchestre); polonaise en *mi*♭ maj. (op. 22 avec orchestre); fantaisie sur des thèmes polonais (op. 13 avec orchestre); *Duo concertant* pour piano et violoncelle (thème de *Robert le Diable*); introduction et polonaise pour piano et violoncelle (op. 3); une sonate pour violoncelle (op. 65); un trio (op. 8, *sol* min.); 17 chants polonais pour une voix avec piano; un rondo pour deux pianos (op. 73, *ut* maj.). Puis, pour piano seul, à deux mains, 3 sonates (*ut* min., *si*♭ min., *si* min.); 4 ballades, 1 fantaisie, 12 polonaises, une fantaisie polonaise (op. 61); 56 mazurkas, 25 préludes, 19 nocturnes, 15 valses, 4 impromptus, 3 écossaises, boléro, tarentelle, barcarolle, berceuse, 3 rondos, 4 scherzi, 3 séries de variations, 1 marche funèbre, 1 allegro de concert et 27 études de concert.

Stanislas Moniuszko est un de ceux auxquels peut s'appliquer le proverbe : « Nul n'est prophète en son pays. »

L'exécution, avec un grand succès, à Vilna, dans la maison de Müller, le 20 décembre 1847, des extraits de son opéra, *Halka* (paroles de Lad. Wolski), ainsi que de certaines de ses mélodies rendirent son nom célèbre. Si la chose s'était passée, non pas à Vilna, mais à Berlin, à Paris ou à Vienne, tout autre aurait été sa fortune : on aurait cherché à s'approcher de « l'élu des dieux », et, dans le pays, personne n'aurait douté de la valeur réelle d'œuvres pourvues d'un cachet spécial. Mais Moniuszko ne savait pas et ne voulait pas faire parler de lui; il se sentait même gêné quand d'autres le faisaient[2].

La réclame répugnait à cette âme candide. S'il

1. Extrait du *Dictionnaire de Riemann*, 2ᵉ édit. française.

2. Il parait incroyable, mais la chose est certaine que Moniuszko, mû par une modestie excessive, ait publié plusieurs de ses premières pièces sans y avoir mis son nom. Il agit de même avec son vaudeville : *la Nuit dans les Apennins*. On n'a appris que plus tard le nom de l'auteur, lorsque Kazynski fit paraître sous le sien à Saint-Pétersbourg le *Kozak* (cosaque) de Moniuszko, dans un arrangement pour piano; le véritable auteur, malgré les conseils de ses amis, ne voulut pas poursuivre ses droits, cette fois encore par suite d'une modestie insolite. (Polinski, *Moniuszko*.)

créait, il le faisait parce qu'une force irrésistible l'y poussait. Il aimait les hommes et son pays; il en fut le chansonnier-né, car il possédait une inspiration intarissable et sentait au fond de son cœur le devoir de partager avec les siens les fruits de cette inspiration, sûr qu'il était que cette chanson si simple trouverait un écho dans l'âme fraternelle de ses compatriotes, causerait de la joie, et porterait en elle le bonheur et la consolation.

Dès l'âge le plus tendre, le petit Stanislas éprouvait un penchant irrésistible pour la musique. Afin de pouvoir donner à leur fils une éducation musicale, les parents de Moniuszko vinrent, en 1827, se fixer à Varsovie, où le jeune homme eut pour maître l'organiste Freyer. En 1830, toute la famille Moniuszko s'établit à Minsk, et Stanislas y travailla la musique chez un certain Dominique Stefanowicz.

Pour continuer ses études de théorie, Moniuszko alla à Berlin, où, de 1837 à 1839, il fut l'élève de Rungenhagen. Déjà auparavant, il avait fait paraître plusieurs chansons sur des paroles de Mickiewicz (chez Bote et Bock, trad. Blankenheuse). Après son retour de Berlin, il épousa Mlle Alexandre Müller (à Vilna, le 20 août 1840). Dès lors, commence pour Moniuszko une existence que rendent pénible les soucis matériels. Il fut obligé de prendre une place d'organiste (à l'église Saint-Jean, à Vilna), afin de gagner sa vie. Malgré l'adversité du sort, il composait beaucoup et vite. Peu de temps après avoir achevé ses études, il écrivit des opéras : *l'Idéal*, *Une Loterie*, *Carmaniol*, *le Nouveau Don Quijote*, *Un Bonnet de nuit jaune*, *l'Eau miraculeuse*; *Iawnuta*, *Une Idylle*, et plusieurs autres. La première représentation d'un de ses chefs-d'œuvre, son fameux *Halka* (opéra en 2 actes), eut lieu le 1er janvier 1848 et fut couronnée d'un immense succès. Exactement dix ans après, le *Halka*, devenu un opéra en 4 actes, réapparut sur la scène varsovienne et éblouit tous les auditeurs. Dans cet opéra, Moniuszko sut parler au cœur, faire vibrer les cordes nationales et éveiller les sentiments patriotiques. Dans toute une série de scènes, il a traduit avec une grande force plastique la vie de la noblesse polonaise et du peuple polonais, ainsi que leurs relations réciproques. Après ces succès, Moniuszko partit pour Paris, où, en quatre jours, il écrivit un opéra en un acte : *Flis* (Varsovie, 1859). Deux ans plus tard, on monta sur la scène de Varsovie son opéra en 3 actes : *la Comtesse* (paroles de Lad. Wolski) (Varsovie, 7 févr. 1860), puis les opéras : *Verbum Nobile* (Varsovie, 1860); *le Château mystérieux* (Varsovie, 1865).

Pendant les six années suivantes, Moniuszko composait pour la scène de la musique de circonstance : des ballets, des mélodrames, des divertissements, des entr'actes pour des drames; il écrivit, entre autres, un *Requiem*, pour 11 voix soli, avec un chœur de 4 voix et orchestre. Le 11 décembre 1869, il fit jouer son opéra *Paria*. Le dernier opéra de Moniuszko mis à la scène fut : *Beata* (le 2 février 1872, à Varsovie, paroles de Checinski). Quelque temps après, Moniuszko écrivit encore de la musique sur des paroles de Mickiewicz : *les Spectres*, musique qu'on a appelée *Scènes lyriques*. Après la mort de Moniuszko, Dobrzanski transcrivit ces « scènes » pour le théâtre; citons encore : *les Sonnets de Crimée* (paroles de Mickiewicz), des cantates : *Milda*, *Niola*; une ballade : *Madame Twardowska*. Une commission appelée *Section du nom de Moniuszko*, qui s'est constituée à la Société musicale de Varsovie, s'est chargée de l'édition de toutes les œuvres de Moniuszko. Grâce aux travaux de cette commission, 12 recueils de chants ont déjà paru[1] (ils étaient auparavant au nombre de 6); de plus, un *Requiem*, sept messes, quatre litanies à la Mère de Dieu d'Ostrobrama (à Vilna), quantité d'hymnes, de chants religieux et trois ballets. C'est dans ces œuvres, qui étaient jusqu'ici inconnues, de même que dans plusieurs de ses opéras, que Moniuszko se montre, non seulement un chansonnier polonais, mais aussi un maître universel de la musique; il dispose d'une technique polyphonique supérieure, d'une harmonie d'une finesse chopinienne et d'une conduite des thèmes qui croissent avec une force irrésistible. (Cf. l'*Intrada* à l'opéra *le Château mystérieux*.)

Moniuszko, après la représentation de *Halka* (1859), obtint la place de directeur de l'Opéra; de plus, il était professeur de composition au Conservatoire, ce qui lui fit écrire pour les élèves un traité d'harmonie (en polonais). Le trait fondamental de la musique de Moniuszko c'est son caractère polonais, dont il paraît s'être plus préoccupé que des moyens techniques. Moniuszko estimait que la musique, en plus de la science, de l'habileté technique et du talent de son auteur, doit revêtir des traits de la nationalité de celui-ci, et en cela, il ne le cède point à Chopin. Aussi, le tient-on dans sa patrie pour le chansonnier national. Et c'est de la même manière que les « grands » Slaves : Glinka, Rimski-Korsakow, Smetana, Dvorak, etc., entendaient se mettre en rapport avec leur peuple. Grâce aux efforts communs des génies slaves, l'avenir n'est pas lointain où la palme de la primauté musicale passera de l'Occident à l'Orient.

Moniuszko mourut frappé d'apoplexie le 4 juin 1872, à 6 heures du soir; il avait 53 ans. Toute la ville s'empressa de rendre les derniers devoirs au grand maître. Devant le théâtre où Moniuszko travailla si longtemps, l'orchestre joua une marche funèbre composée sur l'air de *Halka*, *Si je pouvais avec le soleil du matin*... Le maître est mort, mais son chant vit toujours[2].

Franz Mirecki, né à Cracovie le 1er avril 1791, mourut dans la même ville le 29 mai 1862. Il a écrit des opéras : *les Bohêmes* (représenté à Varsovie en 1822), *Evandro in Pergamo* (Gênes, 1824), *I Due Forzati* (Lisbonne, 1826), *Cornelio Bentivoglio* (Milan, 1844), *Une Nuit dans les Apennins* (Cracovie, 1845), et trois ballets (Milan, 1823). Mirecki a publié en outre : *Cinquanta Psalmi di B. Marcelli cogli accompagnamenti di F. Mirecki*. Il a écrit des variations, des polonaises, des mazourkas, 6 sonates pour le piano, 2 pour le violon, un trio pour piano et archets, un adagio pour piano, un quatuor pour instruments à archet et contrebasse, une messe et un *Trattato intorno agli stromenti ed all' istromentazione* (Milan, chez Ricordi).

Poniatowski (*Joseph*), prince de Monte Rotondo, petit-neveu du roi Stanislas-Auguste, né à Rome le 20 février 1816, est mort à Chislehurst le 3 juillet 1873; il a écrit pour les scènes italiennes un certain nombre d'opéras : *Giovanni da Procida* (Florence, 1838),

1. Moniuszko écrivit environ 400 pièces : ballades, chants lyriques, *doumkas* (rêveries), etc. etc. Parmi ces pièces, il y en a qui sont de vrais chefs-d'œuvre d'inspiration, comme par exemple : *la Fileuse*, *Mon Chant du soir*, *Oh! ma mère!* etc., et un grand nombre de chansons aux rythmes de danse : des mazourkas, des krakowiaks, des cosaques, etc. Seule l'existence d'un si grand nombre de pièces prouve éloquemment la fertilité de leur auteur et constitue un riche héritage.

2. Biographies : Walicki, Polinski : *Moniuszko* (Kiew, Idzikowski, 1914).

Bon Desiderio, Ruy-Blas, Bonifacio, Lambertazzi, Malek-Adel, Esmeralda, la Sposa d'Abido; quatre autres pour Paris : *Pierre de Médicis* (1860), *Au Travers du mur, l'Aventurier et la Contessina*; et enfin pour Londres : *Gelmina* (1872).

Kazinski (*Victor*), né à Vilna le 30 décembre 1812, mort en 1870, fut élève d'Elsner à Varsovie; il fit représenter deux opéras : *Fenella* (Vilna, 1840), et le *Juif errant* (Vilna et Varsovie, 1842). Avec A. Lwow, il accomplit un grand voyage en Allemagne[1]. A son retour, il fut nommé chef d'orchestre du théâtre Alexandre. Kazinski a écrit encore un opéra, *Homme et femme* (1848), de la musique de scène pour les pièces du répertoire du théâtre Alexandre, des cantates, des chœurs, des marches, des danses, des romances et de nombreuses transcriptions. Enfin, il a rédigé une *Histoire de l'opéra italien* (Saint-Pétersbourg, 1851).

Stephani (*Joseph*), fils de Jean, né à Varsovie le 16 avril 1800, et élève d'Elsner, fit représenter des ballets : *Apollon et Midas, le Diable amoureux* (1840), et des opéras-comiques : *la Leçon de botanique, le Bon Vieux Temps* (1829). Il a écrit de la musique d'église, des romances et des pièces de piano.

Krogulski (*Joseph*), né à Tarnow (Galicie) en 1815, mort à Varsovie le 9 janvier 1842, et élève d'Elsner, a composé 10 messes pour orchestre et orgue, des cantates, des hymnes, un oratorio de la Passion, un *Requiem*, des variations pour piano (*la Bella Cracovienne*, op. 1) et un quatuor pour instruments à cordes (op. 2).

L'abbé *Jarmusiewicz* (*Jean*) fut l'auteur d'une œuvre où les chants de la liturgie sont entremêlés de chants polonais pour les offices des saints du pays : *Choral grégorien rituel, expliqué historiquement et transcrit en des notes actuellement en usage, accompagné d'antiennes et de litanies aux saints polonais* (Vienne, chez A. Strauss).

Mioduszewski (l'abbé *Michel-Martin*), né en 1787, fut nommé en 1820 professeur de théologie et de droit ecclésiastique à Cracovie. Après des recherches laborieuses dans divers fonds d'archives, il publia une relation sur les anciens chants liturgiques en Pologne. Ce travail fut réimprimé plusieurs fois. Un autre ouvrage de lui porte le titre : *Les Pastorales et les Cantiques de Noël* (Cracovie, 1843; supplément, Leipzig, 1859).

Brzowski (*Joseph*), né en 1805, mort en 1888. Auteur de musique religieuse, il écrivit un opéra, *le Comte Weselinski, brasseur de Gand*.

Goraczkiewicz (*Vincent*), directeur de la Société musicale fondée à Cracovie en 1818, excellent organiste, est l'auteur d'un recueil de *Chants choraux de l'église catholique romaine, tels qu'ils sont chantés dans la cathédrale de Cracovie*.

Sientarski (*Romuald*), né près de Plockmort à Varsovie, en 1874, élève d'Elsner, auteur d'un grand ouvrage : *la Musique d'église* (?). Il a écrit 4 oratorios, 3 symphonies (en somme plus de 600 numéros d'œuvres). Professeur à l'Institut de musique à Varsovie, il enseignait en même temps le plain-chant à l'Académie catholique romaine de cette ville.

Son fils *Victor*, qui fut élève de son père, de Freyer et de Moniuszko, a publié un grand nombre de compositions pour voix et pour le piano.

Zarembski (*Jules de*), né à Zytomir le 28 février 1854, mort dans la même ville le 15 septembre 1885, avait été élève de Liszt, et fut un pianiste excellent. Il fit une tournée, en donnant des concerts avec sa femme, jouant sur un piano à deux claviers renversés (système Mangeot, de Nancy). Ses œuvres, des danses polonaises, des doumkas, des études, des caprices, etc., n'ont pas grande valeur.

Lipinski (*Charles-Joseph*), célèbre violoniste virtuose, né à Radzyn (Pologne) le 4 novembre 1790, mort près de Léopol (en Galicie) le 16 décembre 1861, fut l'ami et le rival heureux de Paganini. En 1818 ils jouaient tous deux tour à tour, sur une même estrade, en Italie. Son talent fut si grand, que même la brillante auréole du « roi des violonistes » ne put l'effacer. Aussi, quand ils se rencontrèrent de nouveau à Varsovie, comme rivaux, en 1829, leur amitié ne tarda-t-elle pas à disparaître. Lipinski jouait avec beaucoup de sentiment; il avait un son profond, et, en matière de sonorité, il ne connut point d'égal. Quoique les difficultés techniques n'existassent pas pour lui, car il disposait d'une facilité de tout premier ordre, il ne faisait pas consister le but principal du jeu du violon en un acrobatisme inutile. Il préférait un jeu qui présentait moins d'effets d'une valeur douteuse et bonne à séduire les foules, et plus de sentiment, plus d'expression profonde et sincère de l'âme émue.

La production artistique de Lipinski se compose de quatre concertos pour violon (le second en *ré*, op. 21, se joue encore de nos jours sous le nom de *Concerto militaire*), une série de caprices pour violon seul, des polonaises, des rondes, des variations, des fantaisies, un trio pour instruments à cordes, un opéra polonais, *la Sirène du Dniester*. En outre, il a publié un recueil de mélodies populaires de la Galicie avec accompagnement de piano (1833; en somme, 169 numéros).

Antoine de Kontski (1817-1899), célèbre pianiste, n'avait que quatre ans lorsqu'il débuta. Jusqu'à la fin de sa vie, il donna des concerts dans toutes les parties du monde. Parmi un assez grand nombre de pièces, toutes fort harmonieuses, mais d'une valeur moyenne, qu'il écrivit, une resta célèbre et fit le tour du monde entier; c'est le caprice : *le Réveil du lion*.

Apollinaire de Kontski, frère du précédent (1826-1879). Ce célèbre violoniste fut élève de Paganini, et devint soliste de la cour d'Alexandre II. En 1861, il fonda à Varsovie l'Institut de musique (le Conservatoire), ce par quoi il a mérité de la patrie, qui pendant trente ans (depuis la fermeture du Conservatoire d'Elsner en 1831), ne possédait pas d'école supérieure de musique. Kontski faisait des tournées en donnant des concerts presque tous les ans et il entourait ses concerts d'une grande pompe. Parmi ses morceaux pour violon, le pot-pourri à temps de mazourka *Hommage à Varsovie* était autrefois populaire. Les virtuoses jouent encore aujourd'hui sa *Mazourka champêtre*.

Henri Wieniawski, élève de Massart, à Paris (1835-1880), a joui d'une notoriété mondiale. Il réunissait dans son jeu les éléments artistiques les plus élevés. L'harmonie complète de ces éléments fit de lui un artiste de tout premier ordre.

Quand Wieniawski exécutait une cantilène, l'auditoire devenait tout oreille. Son jeu était une caresse inspirée et pure comme le cristal; cette caresse ne ravissait pas seulement l'âme, elle y pénétrait jusqu'au fond et y gravait des traces ineffaçables.

C'est ainsi que s'explique son immense succès.

1. Cf. ses notes prises au cours d'un voyage d'études à travers l'Allemagne. Saint-Pétersbourg, 1845, en polonais.

Personne n'hésitait à vaincre mille obstacles afin de se procurer un billet pour un concert de Wieniawski.

Mais Wieniawski ne considérait pas ses concerts comme un sport ou comme le moyen de s'enrichir; il aurait pu en tirer une source inépuisable de richesse. De cela, il ne se préoccupait nullement; mais quand il jouait, il vivait lui-même les extases célestes qu'il traduisait par les sons qu'il tirait de son instrument. Tout début lui valait de grandes émotions, non seulement morales, mais encore physiques, et il perdait son équilibre pour des jours entiers. Mais à quoi bon s'étendre ici sur l'équilibre dans la vie! De pareils grands hommes maintiennent l'équilibre de toutes les facultés de l'âme, lorsqu'ils parlent aux foules comme des prêtres. Alors, leur âme, remplie de béatitude, éveille les mêmes sentiments dans l'âme de l'auditeur. Dans la vie, ce sont des gens dignes de pitié. Tout : le calme du ménage, la santé, les profits matériels ne sont pour eux que des choses secondaires. Tel fut Wieniawski. D'un caractère doux et soumis, presque dépourvu de volonté, il se contentait de se voir le pivot des cercles plus ou moins nombreux de ses admirateurs hypnotisés par son jeu et par ses qualités sociales. C'était à qui lui ferait une réception plus somptueuse ou plus exquise pour le récompenser des moments de plaisir inexprimable qu'il répandait d'une main prodigue. Et cela épuisait la santé de l'artiste. Wieniawski ne s'adonna presque point au métier de professeur de musique. Pendant les premières années de l'existence du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, il jouit du titre de maître de violon. Mais aucun de ses élèves ne parvint à s'élever au-dessus de la moyenne.

Comme auteur, Wieniawski a écrit : deux concertos (*ré* mineur, *la*♯ mineur), deux polonaises (*la* maj., *ré* maj.), la *Légende*, célèbre et fort répandue, une fantaisie sur le *Faust* de Ch. Gounod; plusieurs mazourkas, une fantaisie sur des thèmes des chansons russes, le *Carnaval russe, Souvenir de Moscou*, fantaisie sur des thèmes de Warlamow; de plus, on a de lui une *Ecole moderne de violon*, des études et une *Fantaisie orientale* (œuvre posthume).

Le frère du précédent, *Joseph Wieniawski*, né à Lublin, 1837, mort à Bruxelles, 1912, pianiste-virtuose, fut élève du Conservatoire de Paris. Dès l'âge le plus tendre, véritable enfant prodige, il donnait des concerts. Sa réputation d'auteur original est moins considérable. Il a écrit, entre autres œuvres : un concerto pour piano (op. 20), une sonate en *ré* mineur (op. 24), deux valses de concert (op. 3, 30), trois polonaises (op. 13, 21, 27), neuf mazourkas (op. 23, 41), un poème, *Sur l'Océan* (op. 28), une fantaisie et fugue (op. 25), une ballade (op. 31), une fantaisie sur la *Somnambula* (op. 6), vingt-quatre études (op. 44), etc.

Oskar Kolberg (1814-1890) aimait ardemment le peuple polonais; il découvrit dans les chansons de ce peuple des éléments rythmiques et des motifs mélodieux tels que nulle autre nation n'en possède dans sa musique populaire. Il n'échappa pas à Kolberg qu'à côté de motifs provenant certainement des temps préchrétiens, même préhistoriques, employés par le peuple dans diverses provinces de l'ancienne Pologne, cette musique comporte des chansons d'une origine et d'une forme plus modernes et pourtant fort curieuses par l'originalité du rythme, et surtout par le dessin de la mélodie. En homme de lettres expérimenté et en musicien aux vastes connaissances, Kolberg préféra sacrifier toute sa vie à l'étude approfondie des cérémonies et des mœurs, en un mot de tout ce qui a trait à la musique et à la chanson populaires, que d'enrichir la littérature d'un certain nombre de productions de sa propre muse. Il abandonna le rêve de sa jeunesse, la création individuelle, et employa de longues années à l'étude personnelle et sur place du goût musical et des aptitudes artistiques du peuple.

Le résultat de cette étude fut extrêmement fructueux. Kolberg dota la littérature d'une œuvre d'immenses dimensions, d'une œuvre où, comme dans un miroir, se reflètent la vie du peuple, ses coutumes, ses mœurs, ses chansons, ses préjugés, ses légendes, en un mot, tout ce qui constitue son âme. Cette œuvre, intitulée *le Peuple, ses coutumes, ses proverbes*, etc., se présente sous la forme d'un traité ethnographique systématiquement disposé en 37 volumes.

Kolberg fut membre de plusieurs sociétés littéraires et collabora à l'*Encyclopédie universelle*, éditée par Orgelbrand à Varsovie. Il écrivit pour cette Encyclopédie un article substantiel, un véritable aperçu historique, intitulé *la Musique polonaise*.

La princesse *Marcelline Czartoryska*, née Radziwill (1817-1894), célèbre pianiste, fut élève de Chopin. Sous le rapport de la technique, elle ne le cédait en rien aux plus grands pianistes; sous celui de la subtibilité et de la délicatesse de l'exécution, elle en surpassait un grand nombre. En écoutant le jeu de son maître génial, la princesse apprit à l'imiter. Elle ne donnait des concerts publics que dans des buts philanthropiques, ou au profit des émigrés polonais. Elle passa sa vieillesse à Cracovie et mourut dans cette ville.

Antoine Stolpe ne vécut que 21 ans. Au cours de sa courte existence, il écrivit plusieurs ouvertures, nombre de morceaux pour piano avec accompagnement d'orchestre, un sextuor, plusieurs études, des variations pour quatuor d'instruments à cordes, une sonate pour violon, deux sonates pour piano, des préludes, des fugues, des chansons, des chœurs, etc. Stolpe mourut à Méran, le 7 septembre 1872.

Stanislas Duniecki écrivit des opéras : *les Pages de la reine Marie*, la *Tentation*, etc.

Antoine Rutkowski. Nous avons de lui une sonate pour piano et violon, un trio pour piano, un quatuor pour instruments à cordes, des variations, etc.

Les quatre derniers auteurs, tous compositeurs éminemment doués de la fin du XIXe siècle, constituent un groupe d'hommes qui moururent prématurément.

A ce groupe appartient encore *Adam Minheimer*. Il fut directeur d'opéra et de ballet, et écrivit trois opéras, tous trois représentés sur la scène de Varsovie : *Othon le tireur de flèches*, *Stradiola* et *Mazeppa*. Le dernier eut un succès plus durable que les autres.

Sigismond Noskowski, né à Varsovie le 2 mai 1846, mort dans la même ville, en août 1909, apprit la composition auprès de Moniuszko, ensuite auprès de Kiel à Berlin. Il cultiva tous les genres de musique. Il écrivit trois symphonies : 1° *la* maj.; 2° *ut* min.; 3° *fa* maj.; une ouverture, *l'Œil de la Mer*, un poème symphonique, *la Steppe*, des tableaux fantastiques, *la Vie*. Ses œuvres scéniques sont des tableaux populaires : *la Foi, l'Espérance et l'Amour, Crépuscules, Zolzikiewicz, Une Chaumière hors du village, Une Fille de la chaumière hors du village, Maluszka, le Veilleur, Une Fortune maudite*. Nous avons encore de lui une opérette : *les Varsoviens à l'étranger*; des opéras : *Livia Quintilla, la Sentence*, et une fantaisie, *la Fête du feu*; de la musique de chambre : trois quatuors

pour instruments à cordes, un quatuor pour piano, des cantates : *l'Ondine, la Sainte-Marie notre refuge, Jasio, Cantate chevaleresque, le Retour,* et *l'Année dans la chanson du peuple;* de plus, un grand nombre de pièces pour piano à deux et à quatre mains et un recueil de chœurs : *Un Joueur ambulant*, ainsi que plusieurs dizaines de chœurs pour voix d'hommes à capella. La nature de ses thèmes fait de Noskowski un auteur polonais par excellence; le chromatisme dont il surcharge ses compositions donne souvent à celles-ci un caractère heurté; le style général de sa musique est éclectique.

Noskowski fut directeur de la Société de musique à Varsovie, professeur de composition à l'Institut musical et second chef d'orchestre à la *Philharmonie* dans la même ville. Il a publié un traité d'harmonie en 1902 (en polonais) et un autre de contrepoint (1908).

Parmi les musiciens qui ont déjà disparu, il faut mentionner *Jean Gall* (né en 1856), auteur de plusieurs pièces à une voix, de trios à voix de femmes et de chœurs à voix d'hommes. En somme, il écrivit plus de quatre cents morceaux, dont les transcriptions des chansons de Moniuszko méritent une attention particulière.

Henryk Bobinski (1860-1914). Excellent pianiste, élève de l'Institut musical de Varsovie, et ensuite du Conservatoire de Moscou, il fut professeur de piano dans cette ville. Appelé en 1898 à Kieff, pour diriger la classe de piano du Conservatoire de cette ville, il exerça la charge de professeur jusqu'à sa mort. Bobinski laissa, en plus d'un assez grand nombre de petites pièces, deux concertos pour piano avec accompagnement d'orchestre. Quoique riches en effets musicaux et en jolies cantilènes, ces concertos s'écartent beaucoup trop du style moderne, ce qui fait qu'on ne les exécute plus dans les concerts publics. Ils appartiennent néanmoins au répertoire de la jeunesse des conservatoires. La maison polonaise d'éditions *Léon Idzikowski* à Kieff a fait paraître ses œuvres.

Karlowicz (*Mieczyslas*), né à Wiszniewo (en Lithuanie), le 11 décembre 1876, est mort à Zakopane (dans les montagnes des Karpathes, enseveli par une avalanche), le 10 février 1909. Il étudia la composition auprès de Noskowski, et de Roguski à Varsovie, puis auprès de H. Urban à Berlin. Karlowicz a écrit des chants (op. 1, 3, 4), une sonate de piano, un prélude et une double fugue pour piano, un concerto de violon (op. 8), une sérénade pour instruments à archet, un prologue symphonique et de la musique de scène pour un drame; une symphonie en *mi* mineur (op. 7) et des poèmes symphoniques, *les Vagues* (1904). Trois chants anciens (1907, trilogie symphonique), une *Rhapsodie lithuanienne* (1908), *Stanislas et Anna d'Oswiecim* (1908), *Triste Nouvelle*. Il a publié en polonais et en français : *Documents inédits de F. Chopin* (Varsovie 1903, Paris 1905).

Passons maintenant aux auteurs encore vivants.

Ladislas Zelenski, né à Grotkow (Galicie), 1837, est le compositeur polonais le plus populaire après Moniuszko. La gloire lui vint surtout de ses compositions vocales, où il est passé maître et poète inspiré. Il cultivait aussi la musique de chambre, la musique symphonique et la musique d'église. Jusqu'ici il a écrit des opéras : *Konrad Wallenrod, Goplana, Jean,* et *le Vieux Conte;* un oratorio : *Gloria tibi alma Mater* (à l'occasion du jubilé du cinquantenaire de l'Université de Cracovie); neuf cantates à voix d'hommes, de femmes et à voix mixtes avec accompagnement d'orchestre, deux messes, plusieurs hymnes religieuses, une symphonie, un trio pour piano, deux quatuors pour instruments à cordes, une sonate pour violon et piano, deux sonates pour piano, un grand nombre de pièces pour piano et divers instruments, vingt-cinq préludes pour orgue, un concerto pour piano, deux ouvertures : *les Tatra* et *les Echos de la forêt,* et environ quatre-vingt-dix pièces à une voix, enfin des ouvrages pédagogiques : *les Eléments de la théorie musicale* et le *Traité d'harmonie* (en commun avec Roguski).

Gustave Roguski, né à Varsovie en 1839. Depuis longtemps professeur d'harmonie et de contrepoint à l'Institut musical de Varsovie, il a fait ses études auprès de Kiel (à Berlin) et à Paris.

Il a écrit : deux messes, une sonate pour piano et violoncelle, deux quatuors pour instruments à cordes, un trio pour piano et un quintette pour piano et instruments à vent; de plus, divers chœurs à voix mixtes et un grand nombre de pièces à une voix, dont plusieurs, comme par exemple *Fillette à la bouche rose,* eurent un succès considérable et persistant. En collaboration avec Zelenski, il a écrit un *Traité d'harmonie.* Enfin il a traduit en polonais le traité d'instrumentation de E. Rout (1906).

Henryk Jarecki, né à Varsovie, en 1846, écrivit et fit représenter sur la scène de Léopol un certain nombre d'opéras : *la Nuit dans les Apennins, Mindowe, Hedwige, Barbe Radziwillowna* et *le Retour du papa.* D'autres œuvres lyriques de lui telles que *Wanda, la Lettre de fer* et l'opérette *le Nouveau Don Quijote* ne furent pas représentées. De plus, nous avons, de Jarecki, de la musique pour les drames : *Balladine, Lilla Weneda;* une ballade : *Hugo;* de la musique pour le poème de Jean Kochanowski : *le Renvoi des ambassadeurs grecs,* et un grand nombre de pièces pour instruments et pour voix.

Maszynki (*Pierre*), né à Varsovie en 1855, fut élève de Michalowski, Roguski et Noskowski. Moins connu comme compositeur, il s'est acquis surtout un renom comme fondateur et directeur de la société de chant *Lutnia.* La grande activité que cette société a développée, et qui contribue ainsi à la propagation du goût artistique, est due aux qualités personnelles de Maszynski.

Il a publié des recueils de chœurs pour diverses voix. Maszynski a écrit, de plus, une œuvre chorale : *le Chœur de moissonneurs* (couronnée à Cracovie en 1878); une sonate pour piano et violon (en *mi* min., op. 21), des variations pour quatuor d'archets, des morceaux symphoniques, de la musique de scène et une cantate pour le jubilé de Henryk Sienkiewicz.

Biernacki (*Michel-Marjan*), né à Lublin le 9 septembre 1855, a laissé les œuvres suivantes pour orchestre : *Prologue;* pour chœur et orchestre : *Rêve et Cabale;* deux messes; une *Idylle;* pour violon : *Romance, Suite;* pour piano : *Suite,* etc.

Il a écrit (en polonais et en russe) un bon livre intitulé : *la Théorie élémentaire de la musique.*

Biernacki est chef de chœur et professeur au Conservatoire de Varsovie.

Dluski (*Erasme*), né en Podolie en 1857, fut élève du Conservatoire de Saint-Pétersbourg (Johansen, Solowiew, Rimski-Korsakow). Nous citerons parmi ses œuvres : un quatuor pour instruments à archet, une rhapsodie slave pour orchestre, des opéras : *Romano* (1895), *Urvasi* (Léopol, 1901) et de nombreuses mélodies vocales.

Stanislas Niewiadomski (né en 1859) se consacra à la chanson. Son travail assidu lui a valu la réputation d'un chansonnier polonais distingué. Il composa plus d'une centaine de chansons à une ou plusieurs voix, plusieurs dizaines de chœurs pour voix d'hommes et mixtes avec accompagnement de piano, d'orchestre et à capella. De plus, il a écrit une symphonie, plusieurs ouvertures, édité vingt-quatre cantiques de Noël à une voix et *les Chansons du peuple ruthène*, pour piano.

Stathowski (*Roman*), né le 24 décembre 1859, à Szczypiorna (près Kalisz), élève de Zelenski, puis de Solowiew (au Conservatoire de Saint-Pétersbourg), a publié : pièces de piano (op. 2, 5, 9, 12, 15, 16, 18, 19, 22, 23, 24, 27); pièces de violon (op. 8, 17); quatuor pour instruments à archet (op. 10), etc. Il a écrit une fantaisie (op. 25) et une polonaise pour orchestre; des opéras : *Filaenis* (couronné à Londres, en 1903) (Varsovie, 1904) et *Maria* (Varsovie, 1906).

Ryb (*Eugène*), né à Varsovie, le 29 juin 1859; élève (dans sa ville natale) de Kontski, Roguski et Zelenski, et (à Saint-Pétersbourg) de Auer, Johansen et Rimski-Korsakow, il fut nommé, en 1885, professeur de théorie au Conservatoire de Kieff; de 1886 à 1889, il a dirigé les concerts symphoniques de la Société Impériale de Musique dans la même ville. Il a écrit deux cantates pour chœur et orchestre, deux ouvertures (l'une appelée *Une Nuit dans la Petite Russie*), deux suites pour orchestre, *La Vie à l'école;* une douzaine de chœurs à capella; 11 mazourkas, variations sur un thème religieux, valse capriccio pour piano, un opéra : *Branka* (*Une Fille ravie*) en polonais, un quatuor en *fa* maj. pour instruments à archet (imprimé chez Idzikowski, à Kieff), une symphonie en *fa* mineur et un recueil de chants avec accompagnement de piano (en polonais). Nous avons encore de lui des travaux théoriques : *La Solution des dissonances* (chez Idzikowski) : *Notices encyclopédiques sur la dénomination et les formes des œuvres musicales*. Ryb est membre (alto) du quatuor de la Société Impériale de Musique à Kieff depuis 1886.

Gorski (*Constantin*), né à Vilna en 1859, excellent violoniste, fut élève de Kontski et d'Auer. Dans sa longue carrière de maître de violon (à Tiflis et Kharkow), il forma beaucoup de violonistes. Il possède de remarquables aptitudes créatrices, jointes à une grande facilité à développer la mélodie. Il a écrit plusieurs quatuors, des cantates et de la musique religieuse; son opéra *Margier* est d'une haute valeur.

Paderewski (*Ignace-Joseph*), né à Kourilowka (en Podolie) le 6 novembre 1860, entra à l'âge de 12 ans au Conservatoire de Varsovie. Dès ce moment, le jeune Paderewski se développe avec une rapidité phénoménale, grâce à une perspicacité qui lui était innée et à l'aptitude de s'approprier les moyens d'expression musicale qui correspondaient le mieux à ses rêves d'artiste. Ne perdant jamais de vue son idéal artistique, il chercha constamment à le réaliser avec une volonté ferme et une conscience nette. Et au fur et à mesure qu'il atteignait son but, ses rêves devenaient plus vastes, plus hardis, et la volonté et l'énergie cherchaient toujours à les réaliser. Car, comment s'expliquer autrement les changements fréquents de sa carrière, jusqu'à ce qu'enfin il se fixât et s'arrêtât à une position qu'aucun des virtuoses contemporains n'occupait avant lui, sauf peut-être le seul Liszt. A l'âge de 17 ans, il entreprend une tournée de concerts en Russie; ensuite, pendant plusieurs années, il dirige la classe de piano au Conservatoire de Varsovie. Mais il ne pouvait rester longtemps sur place. De 1882 à 1884, désireux d'augmenter ses connaissances techniques, il va à Berlin pour étudier la composition. En 1884, il étudie chez Leszetycki, à Vienne; l'année suivante, il dirige la classe de piano à Strasbourg, d'où, un an après, il revient auprès de Leschetycki. Encore deux années d'études et de travail, et il commence sa marche triomphale à travers l'univers. Pourquoi sa marche fut-elle et reste-t-elle une marche triomphale? Parce que son jeu avait d'éminentes qualités : une sonorité veloutée, une touche caressante. Quand Paderewski est au piano et quand il en tire des sons divins, tout disparaît pour l'auditeur : le virtuose, l'instrument, tout ce qu'il y a de matériel dans son entourage. L'âme est transportée dans un autre monde, un monde d'extase et de visions féeriques. Un silence profond se fait dans la salle, un silence pareil à celui qui s'établit pendant les cérémonies les plus sacrées des cultes les plus mystérieux.

Paderewski est aussi un compositeur de tout premier ordre. Toutefois, ses qualités et sa réputation de virtuose ont un peu éclipsé ses mérites de compositeur original.

Ses productions, de même que son jeu, respirent un souffle poétique et une noble simplicité. Par les thèmes de ses œuvres, Paderewski est, par excellence, un auteur polonais.

Parmi ses nombreuses pièces de piano, il y en a qui sont de vrais chefs-d'œuvre et qui sont entrées dans les programmes des plus grands pianistes de l'Europe. Citons, entre autres : *Menuetto* (à l'antique), *Chant d'un voyageur*, des variations, plusieurs krakowiaks, etc.

Nous avons de lui aussi des œuvres plus étendues : une sonate pour piano et violon (op. 13), des airs pour une voix avec accompagnement de piano (op. 7, 18, 22); un concerto en *la* min. (op. 17), une fantaisie polonaise en *sol*♯ min. (op. 19) pour piano et orchestre; un opéra en trois actes : *Manru;* une symphonie (op. 24) en *si* min., une *Canzona* pour piano et un air pour des voix : *Dans la Forêt*.

Soltys (*Mieczyslas*), né à Léopol, le 7 février 1862, a étudié la théorie à Vienne, l'orgue à Paris; en 1901, il fut directeur et professeur de composition au Conservatoire de Léopol. Soltys a écrit des opéras : *la République de Babin*, 1905, *Panic Kochanku* et *Marie;* un oratorio : *Le Vœu du roi Jean Casimir*, une symphonie, un concerto pour piano, des pièces de piano, des mélodies vocales, etc.

Melcer (*Henri*), pianiste, né à Kalisz, le 21 septembre 1869, élève de Noskowski et de Strobl à Varsovie, puis de Leszetycki à Vienne (1891-1893), obtint, en 1895, le prix Rubinstein pour son concerto de piano en *mi* mineur qui, en 1898, lui valut le prix Paderewski. Il a écrit un trio pour piano et archets (*sol* min.), une sonate pour violon (*sol* maj.), des opéras : *Marie* (Varsovie, 1904) et *Protesilas et Laodamie;* des cantates : *Mme Twardowska*, *Canzone*, des transcriptions des airs de Moniuszko et beaucoup d'autres pièces pour le piano.

Mlynarski (*Emile*), né à Kibarty (gouv. de Souwalki) le 18 juillet 1870, élève d'Auer (à Saint-Pétersbourg), fut chef d'orchestre à l'opéra de Varsovie, directeur des concerts de la Société *Philharmonie* (1901-1905) et directeur du Conservatoire de Varsovie (1904-1907). Il a obtenu, en 1898, à Leipzig, le prix Paderewski (pour son concerto de violon en *ré* min.). Mlynarski a publié des pièces de violon, dont la *Mazourka* en *sol*

maj. est restée célèbre, et des chants; on lui doit enfin plusieurs opéras.

Opienski (*Henri*), né à Cracovie, le 13 janvier 1870, suivit les cours de l'Institut Polytechnique à Prague, puis étudia la musique auprès de Zelenski, Vincent d'Indy et H. Urban. De 1904 à 1906, il fit des études d'histoire de la musique auprès de H. Riemann à Leipzig, et prit, en même temps, des leçons de direction d'orchestre avec Arthur Nickisch. Opienski est directeur d'orchestre à l'Opéra et à la société *Philharmonie* de Varsovie. Citons parmi ses œuvres : une cantate en l'honneur de Mickiewicz; un opéra : *Maria;* la musique pour une pièce de Calderon (1905), un poème symphonique : *Lilla Veneda* (1908); des mélodies vocales et des pièces de piano. Opienski a orchestré, en outre, le *Tatra-Album* de Paderewski.

Stojowski (*Sigismond*), pianiste et compositeur, né à Strzelce (gouv. de Kielce), le 14 mai 1870, élève de Zelenski (Cracovie), fut, dès 1887, élève de Delibes et de Diemer (Paris). Après avoir quitté le Conservatoire de Paris avec les premiers prix de fugue et de piano, il devint élève de Paderewski. Stojowski a fait paraître : un concerto de piano (op. 3.), une suite symphonique (*mi* ♭ maj. op. 9), une symphonie (en *ré* min. op. 21) pour laquelle il a obtenu le prix Paderewski en 1898, à Leipzig, *le Printemps*, pour chœur et orchestre, une sonate pour piano et violon, des variations pour quatuor d'instruments à archet, des airs avec paroles polonaises et françaises, des études (op. 1, 2) des pièces de piano (op. 4, 5, 8, 10, 12, 15, 16, 24, 25), une *Romance* (op. 20), un concerto pour violon et orchestre, une *Rhapsodie Polonaise* pour piano et orchestre, etc.

Nowowiejski (*Félix*), né à Vartenbork en 1875, lauréat des concours suivants : 1899, à Londres; 1900, 1901, 1902, à Berlin; 1903, à Bonn (prix Paderewski), 1914 (prix Meyerbeer, pour une double fugue à 8 voix), une ouverture et un oratorio : *Der Verlorene Sohn*. Nowowiejski a écrit deux symphonies : 1° en *la* maj. (Varsovie, 1903); 2° en *si* min.; des ouvertures : *Swaty polskie* (Recherche en mariage en Pologne), *Konrad Wallenrod;* des chœurs : *Apostrophe, Espérez, les Aigles*, etc.; des opéras, dont : *le Compas;* une fantaisie pour orchestre : *Pergolesi;* un oratorio : *Quo vadis* (1907), etc.

Gawronski (*Adolphe*), né en 1876, à Dyrwiany (en Lithuanie), élève du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, est l'auteur de l'opéra *la Vierge des Glaciers* (représenté à Varsovie) et d'un traité d'instrumentation.

Rozycki (*Ludomir*), né en 1883, élève de Noskowski, a étudié aussi à l'étranger. Il a écrit une grande quantité d'œuvres pour le piano, pour le chant, des poèmes symphoniques : *Stanczyk, Messire Twardowski, Boleslas le Téméraire, Anhelli, le Roi Coffetna* et deux drames musicaux (opéras) : *Boleslas le Téméraire* et *Méduse* (première représentation à Varsovie le 26 octobre 1912).

Szymanowski (*Charles*) a écrit une sonate pour le piano en *ut* min., une ouverture symphonique, des préludes et des chants.

Skirmunt (*Henri*) a composé et fait représenter à Léopol (en Galicie) un grand opéra : *Sire Wolodyiowski* (d'après le roman de Sienkiewicz).

N'oublions pas de signaler les remarquables travaux de l'abbé *Joseph Surzynski*, fondateur de la *Société de Saint-Albert* à Posnan, auteur de messes; on lui doit un *Stabat Mater*, un *Miserere* à quatre voix *a capella* et une énorme quantité de pièces religieuses pour chant avec accompagnement d'orgue. Surzynski a rédigé une publication périodique : *Monumenta musicæ sacræ in Polonia*, dont quatre fascicules seulement ont paru jusqu'ici.

L'abbé *François Walczynski* est l'auteur de messes, d'hymnes et d'un recueil de préludes et de postludes pour l'orgue : *Cantantibus organis*.

De même l'abbé *Gruberski* a laissé des cantates, des messes et d'autres pièces religieuses qui sont fort appréciées.

Nous donnons encore une liste des virtuoses polonais qui se sont acquis une réputation mondiale, ou qui, du moins, sont très connus en Europe.

Paderewski (*Ignace*). On a parlé de lui plus haut.

Hofman (*Joseph*), né à Cracovie, le 20 janvier 1876, un des premiers pianistes du monde. Ses œuvres : un concerto, des danses et des morceaux de salon.

Sliwinski (*Joseph*), né à Varsovie, le 15 décembre 1865, élève de Strobl (Varsovie), puis de Leszetycki (Vienne) et d'A. Rubinstein (Saint-Pétersbourg); pianiste d'un grand talent. Directeur du Conservatoire de Saratow (Russie) depuis 1913.

Michalowski (*Alexandre*), né à Varsovie, le 5 mai 1851, élève de Richter et de Moscheles (Leipzig), pianiste très estimé, professeur de piano au Conservatoire de Varsovie; il a publié de la musique de salon et des pièces pédagogiques.

Landowska (*Wanda*), née à Varsovie en 1877, spécialiste du jeu de clavecin. Elle a publié deux volumes : *Bach et ses interprètes* (1906) et *La Musique ancienne* (1908), et a composé des airs, des pièces pour le piano, des morceaux symphoniques, etc.

Lalewicz (*Georges*) (1876), pianiste très distingué. Professeur aux Conservatoires de Cracovie et de Vienne, il n'a publié que quelques pièces pour le piano.

Gorski (*Ladislas*), né à Varsovie le 7 juin 1846, élève de Kontski et violoniste très intelligent. Il était professeur au Conservatoire de Varsovie, mais il se rendit à Paris, où il demeure à présent. Gorski a écrit : une suite pour le violon seul (*ut* min.), une *Berceuse*, un *Intermezzo*, une *Zingarella*, plusieurs *Mazourkas*, des variations sur un thème de Paganini, une charmante *Cadenza* pour le concerto de Beethoven, etc., etc.

Barcewicz (*Stanislas*), né à Varsovie le 16 avril 1858, élève de Laub et de Tschaïkowski (Moscou), virtuose-violoniste très distingué et compositeur pour son instrument, enseigne le violon depuis 1885; depuis 1893, il est second chef d'orchestre à l'Opéra de Varsovie, et depuis 1907 directeur du Conservatoire de cette ville.

Pulkowski (*Julien*), virtuose-violoniste, né à Léopol le 26 janvier 1879, élève de Schevéik et de Joachim. Professeur au Conservatoire de Kieff, depuis 1905.

Dombrowski (*Mariam*), né le 13 mars 1876, élève d'Annette Esipow (Saint-Pétersbourg), virtuose-pianiste d'un grand talent. Professeur au Conservatoire de Kieff depuis 1907.

En terminant cet aperçu des auteurs et virtuoses polonais vivant encore de nos jours, ajoutons que *Nikorowicz* (*Joseph*) est l'auteur de l'hymne patriotique et national *Z dymem pozarow* (Avec la fumée des incendies), paroles de Cornel Ujejski (vers 1846).

L'auteur d'un autre hymne national : *Boze, cos Polske* (Dieu, toi qui as conservé la *Pologne*...) est Jean *Kaszewski*. Il existe de cet hymne une transcription pour 4 voix avec accompagnement d'orgue de W. Goraczkiewicz (impr. à Cracovie, en 1818).

L'auteur du chant patriotique *Tvzeci Maj* (le 3 mai) est sans aucun doute Frédéric Chopin. Ce chant fut imprimé, en 1831, à Varsovie, avec une remarque sur le frontispice relative à l'auteur *Messir Schopin*, et une notice disant que ce chant avait été exécuté au Théâtre national.

Enfin, nous ne saurions passer sous silence certains historiens d'un grand mérite au XIXe siècle.

Sowenski (*Albert*), né en 1803, mort en 1880, compositeur, pianiste et musicographe qui a écrit (en français) un dictionnaire bibliographique intitulé : *Les Musiciens polonais et slaves, anciens et modernes*, etc., précédé d'un résumé de l'histoire de la musique (1857).

Karasowski (*Maurice*), né à Varsovie, le 22 septembre 1823, mort à Dresde, le 20 avril 1892. Il a publié : *Histoire de l'opéra polonais* (1859), *Vie de Mozart* (1868); *la Jeunesse de Chopin* (1862); en allemand : *Friedrich Chopin, sein Leben, seine Werhe und seine Briefe* (3 éditions).

Polinski (*Alexandre*), musicographe polonais et critique, né dans le gouvernement de Radom, le 4 juin 1845. Professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Varsovie, il a publié en polonais une étude sur la réforme de la musique sacrée (Varsovie, 1890); une autre sur l'hymne de *Bogarodzica* (ibid., 1903); un *Aperçu de l'histoire de la musique polonaise* (Léopol, 1907) et plusieurs articles sur l'ancienne musique polonaise; c'est aussi lui qui rédige la partie musicale de la *Grande Encyclopédie illustrée* (en polonais).

Chybinski (*Adolphe*), né à Cracovie, le 29 mars 1880, publia, depuis 1907, des contributions à l'histoire de la musique polonaise : *Bogarodzica au point de vue de l'histoire de la musique* (en pol., Cracovie, 1907); *l'Evolution de la musique polonaise au quinzième siècle et au seizième siècle* (en pol., Cracovie, 1908); *die Beziehungen der polnischen Musik zur deutschen bis zum* XVIII. *Jahrhundert* (en allem., Cracovie, 1908); *Chopin et Delacroix* (en pol., Léopol, 1907); et de nombreux articles dans les revues polonaises et allemandes. Il prépare avec H. Opienski une histoire détaillée de la musique polonaise.

V. — La danse et la musique populaire.

La danse, en tant que mouvement du corps, est l'expression du sentiment esthétique. L'homme, à l'état de nature, et l'homme civilisé expriment de la manière la plus simple par la danse le tempérament de leur race. Et ce ne sont pas seulement les mouvements et les gestes du corps qui trahissent la nationalité; certains tours de la chanson de danse, ses rythmes et ses accents portent l'empreinte des traits nationaux. La musique populaire, qui est l'art à l'état primitif, réunit en elle l'élément ethnographique et l'élément chorégraphique. C'est un fait indéniable que les pantomimes de danse de différents peuples sont accompagnées de chants ayant un certain contenu verbal.

Toutes les danses populaires, surtout chez les Slaves, étaient chantées à l'époque primitive. Au fur et à mesure que les instruments se perfectionnaient, ils devenaient un moyen d'expression de l'art chorégraphique; on n'a pas créé pour eux de littérature musicale nouvelle et spéciale; tout au plus, a-t-on compliqué l'ancienne chanson d'ornementations mélismatiques; on dansait aussi avec un *tempo* plus mouvementé.

Qu'on danse et qu'on chante à l'époque actuelle autrement qu'on ne l'a fait autrefois, c'est là un fait indiscutable. Toutes les choses humaines, sous l'action du temps, subissent un changement; c'est pourquoi les formes de la chanson et celles de la danse, ces dernières surtout, ont subi de profondes transformations.

Il s'ensuit que, malgré les traits communs que présentent la danse d'autrefois et celle d'aujourd'hui, ainsi que la mélodie qui l'accompagne, certaines différences se manifestent : la forme de la chanson et de la danse se développe et se perfectionne, se complique et s'ennoblit sous l'action de la culture; elle atteint le point culminant de son développement, puis, lorsqu'elle ne répond plus au tempérament et à l'énergie de la race, elle cède la place à une forme nouvelle qui se plie mieux à des normes de la vie plus avancées.

Le plus ancien monument polonais manuscrit qui renferme un recueil de pièces de danse est la *Tablature d'orgue* de *Jean de Lublin*, moine du couvent des chanoines réguliers à Krasnik, tablature effectuée aux environs de 1540. Ce précieux document historique est aujourd'hui la propriété de l'Académie des sciences de Cracovie. Il contient vingt-sept danses originales, et comme certaines de ces danses comportent un double arrangement, il y a en somme trente-six danses, qui admettent une dénomination commune : *corea*[1].

Ces vingt-sept danses portent des dénominations polonaises, italiennes, allemandes et espagnoles.

Une seconde *Tablature d'orgue* de 1548, qui appartenait autrefois au couvent du Saint-Esprit de Cracovie, se trouve à présent dans la collection du professeur A. Polinski à Varsovie. Dans ces deux documents, les danses polonaises sont signées du monogramme N. C.[2].

La *Tablature* de Jean de Lublin nous fait voir que toutes les danses polonaises de l'auteur N. C. commencent dans leur première partie par un temps lent (t. 4); on dansait cette partie en marchant, en se promenant. La deuxième partie avait un mouvement accéléré (t. 3) : pendant qu'on la jouait, on sautait, on courait à qui mieux mieux, et on exécutait d'autres mouvements plus ou moins violents.

Outre les *Tablatures* dont nous venons de parler, il existe encore d'autres recueils, datant d'une époque postérieure et contenant des danses polonaises.

Diomedes Cato : *Thesaurus harmonicus* (publié par Besard, Cologne, 1603) renferme huit danses polonaises; Chrislenius, 1619; Brahe, 1621; *Amœnitatum musicalium hortulus* de 1622; la *Tablature* d'Adalbert Dlugoraj, de 1619 (à la bibliothèque municipale de Leipzig); *Testudo Gallo polonica-germanica, Georgi Leopoldi Fuhrmanni*, de 1615. Dans ce recueil il y a une danse fort caractéristique, appelée *Volta*. Cette danse fut importée de France en Pologne par l'intermédiaire de la cour de Henri de Valois. Le manuscrit de Dlugoraj renferme, lui aussi, une *volta : Volta polonica*. D'après la théorie de M.-Z. Jachimecki, la *mazourka*, qui s'est développée au XVIIIe siècle, aurait son origine dans cette danse appelée *volta*.

D'anciennes appellations : *chorea polonica*, danse polonaise, un peu plus tard *polonaise*, ont été adoptées à l'étranger, et devaient signifier, non seulement

1. Le déchiffrage de la *Tablature* de Jean de Lublin a été effectué : 1° par Zdzislaw Jachimecki : *Les Influences italiennes dans la musique polonaise* (en polonais, Cracovie, 1911); 2° par le Dr Adolphe Chybinski, dans la revue *Kwartalnik muzyczny* (1912).

2. Il a été démontré que ces lettres sont les initiales latines du nom de Nicolas de Cracovie ou du Cracovite.

la danse qu'on appelle aujourd'hui la *polonaise*, mais aussi la *mazourka*. La polonaise elle-même est sortie de la sarabande. Que la polonaise, telle que nous la connaissons à l'heure actuelle, ait déjà existé à la cour du roi Ladislas IV (XVIIe siècle), c'est ce que prouve la description de Laboureur, qui dit : « Je n'ai vu jamais rien de plus grave, de plus doux, ni de plus respectueux. »

Non seulement Laboureur a vu danser cette danse, mais il en a saisi la cadence caractéristique en la définissant : *une cadence bien réglée*.

L'histoire n'a malheureusement pas conservé de danses artistiques de la cour du roi Ladislas IV, bien que la composition de l'orchestre royal comprît, à côté des auteurs célèbres italiens et polonais, Adam Jarzebski, qui a fait la fameuse *Tambouritte*.

Pendant plus de deux siècles, les musiciens dont les noms suivent ont composé des formes de danses polonaises : Kamienski, Kozlowski, Elsner, Stefani, Kurpinski, Dobzynski, Grabowski, Deszczyniski, Oginski, Moniuszko, etc. L'homme qui a atteint la suprême beauté et la plus noble distinction fut Chopin, auteur de polonaises, de mazurkas (51 numéros), de *Krakowiaks*, si caractéristiques du pays dont ils portent le nom.

Pour terminer, nous donnons la liste des danses polonaises qui, à travers leur évolution de plusieurs siècles, se sont cristallisées en des formes rythmiques précises, et occupent, par rapport à la musique universelle, une place tout à fait à part parmi les danses populaires.

1° La Polonaise (en polonais *polonez, wielki, chodzony vel pieszy*). Maestoso, 3/4.

2° La Mazourka (en pol. : *mazur, mazurek*). Allegro moderato, 3/4.

3° La Krakovienne (en pol. *Krakowiak*). Allegro, 2/4.

4° Koulawiak (*Kujawiak*). Allegro, 3/4.

5° Obertass (*Oberek, obertas, wyrevas, goniony*). Allegro vivo, 3/4.

6° Kolomyika (*Kolomyjka*, danse de montagnards). Allegro, 2/4.

7° Cosaque (*Kozak*). Allegro molto, 2/4.

8° Le Drabant (*Drabant*). C (3/4) Maestoso; 3/4 vivo (obertass).

Le drabant est une danse combinée, qui devint à la mode sous les rois saxons (XVIIIe s.). Elle commençait par une marche solennelle ou par une polonaise et se muait en obertass. Pendant le carnaval, lors des divertissements costumés, avec promenade en traîneaux (*Kulig*), les maîtres disaient adieu à leurs hôtes en dansant un drabant. Après 1830, il commença à être abandonné.

Chacune de ces danses, sauf le drabant, a son origine dans la chanson populaire. Ainsi, quand le peuple chante ses chansons sans but chorégraphique, quand la chanson se fait entendre, inspirée par un certain état d'âme, au clair de lune, dictée par l'amour ou par la mélancolie, il peut en résulter une chanson à un temps lent de mazourka, à un temps lent de polonaise, même de krakowiąk, et qu'on appelle la *Doumka* (sorte de rêverie, *Träumerei*).

Nous constatons de pareils changements dans le temps en comparant les unes aux autres les polonaises ou les mazourkas de Chopin; une partie de celles-ci a exclusivement un caractère vocal, et une autre partie[1] présente exclusivement un caractère instrumental, quoiqu'il y en ait où les deux styles sont combinés.

Nous citerons un recueil de chants populaires tirés du grand traité d'Oscar Kolberg.

Il faut ajouter que l'orchestre populaire de danse actuel se compose de plusieurs instruments. Ce sont le plus souvent : le violon, la clarinette et une sorte de viola di gamba, qu'on suspend au moyen d'une courroie passée sur l'épaule. Cet instrument possède trois et, plus rarement, quatre cordes. De temps à autre, on rencontre la trompette et le tambour.

Autrefois, les orchestres populaires contenaient un instrument fort riche en effets, appelé *cobza*, qui pouvait à lui seul remplacer tout l'orchestre. C'était, comme on l'a vu plus haut, une sorte de cornemuse.

1. Le poète polonais Cornel Ujejski a fait des paroles pour certaines des mazourkas de Chopin (op. 7, n° 2, *la* min.; op. 17 n° 1, *si* maj., etc.), ce qui naguère a fourni l'occasion de discuter la question de savoir si c'est la musique qui doit être composée pour des paroles, ou s'il en doit être inversement.